مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر

الدكتور جميل حمداوي

النقد العربي ومناهجه

١ - مفهوم النقد:

النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة و الرداءة. ويسمى الذي يمارس وظيفة مدارسة الإبداع ومحاكمته الناقد ؛لأنه يكشف ماهو صحيح وأصيل في النص الأدبي ويميزه عما هو زائف ومصطنع. لكن في مرحلة مابعد البنيوية ومع التصور السيميوطيقي وجمالية التقبل، استبعد مصطلح الناقد وصار مجرد قارئ يقارب الحقيقة النصية ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد. وتسمى مهمة الناقد بالنقد وغالبا ما يرتبط هذا الأخير بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم. أما النص الذي يتم تقويمه من قبل الناقد يسمى بالنص المنقود.

هذا، ويخضع النقد لمجموعة من الخطوات والإجراءات الضرورية التي تتجسد في قراءة النص وملاحظته وتحليله مضمونا وشكلا ثم تقويمه إيجابا وسلبا. وفي الأخير، ترد عملية التوجيه وهي عملية أساسية في العملية النقدية لأنها تسعى إلى تأطير المبدع وتدريبه وتكوينه وتوجيهه الوجهة الصحيحة والسليمة من أجل الوصول إلى المبتغى المنشود.

وإذا كانت بعض المناهج النقدية تكتفي بعملية الوصف الظاهري الداخلي للنص كما هو شأن المنهج البنيوي اللساني والمنهج السيميوطيقي، فإن هناك مناهج تتعدى الوصف إلى التفسير والتأويل كما هو شان المنهج النفسي والبنيوية التكوينية والمنهج التأويلي (الهرمونيتيقي Herméneutique).

وللنقد أهمية كبيرة لأنه يوجه دفة الإبداع ويساعده على النمو والازدهار والتقدم، ويضيء السبيل للمبدعين المبتدئين والكتاب الكبار. كما يقوم النقد بوظيفة التقويم والتقييم، ويميز مواطن الجمال

ومواطن القبح، ويفرز الجودة من الرداءة، والطبع من التكلف والتصنيع والتصنع. ويعرف النقد أيضا الكتاب والمبدعين بآخر نظريات الإبداع والنقد ومدارسه وتصوراته الفلسفية والفنية والجمالية، ويجلي لهم طرائق التجديد و يبعدهم عن التقليد.

٢- مفهوم المنهج النقدي:

إذا تصفحنا المعاجم والقواميس اللغوية للبحث عن مدلول المنهج فإننا نجد شبكة من الدلالات اللغوية التي تحيل على الخطة والطريقة والهدف والسير الواضح والصراط المستقيم. ويعني هذا أن المنهج عبارة عن خطة واضحة المدخلات والمخرجات، وهو أيضا عبارة عن خطة واضحة الخطوات والمراقي تنطلق من البداية نحو النهاية. ويعني هذا أن المنهج ينطلق من مجموعة من الفرضيات والأهداف والغايات ويمر عبر سيرورة من الخطوات العملية والإجرائية قصد الوصول إلى نتائج ملموسة ومحددة بدقة مضبوطة.

ويقصد بالمنهج النقدي في مجال الأدب تلك الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد استكناه دلالاته وبنياته الجمالية والشكلية. ويعتمد المنهج النقدي على التصور النظري والتحليل النصي التطبيقي. ويعني هذا أن الناقد يحدد مجموعة من النظريات النقدية والأدبية ومنطلقاتها الفلسفية والإبستمولوجية ويختزلها في فرضيات ومعطيات أو مسلمات، ثم ينتقل بعد ذلك إلى التأكد من تلك التصورات النظرية عن طريق التحليل النصي والتطبيق الإجرائي ليستخلص مجموعة من النتائج والخلاصات التركيبية. والأمر الطبيعي في مجال النقد أن يكون النص الأدبي هو الذي يستدعي المنهج النقدي، والأمر الشاذ وغير المقبول حينما يفرض المنهج النقدي قسرا على النص الأدبي على غرار دلالات قصة سرير بروكوست التي تبين لنا أن الناقد يقيس النص على مقاس المنهج. إذ نجد كثيرا من النقاد يتسلحون بمناهج أكثر حداثة وعمقا للتعامل مع نص سطحي مباشر لايحتاج إلى سبر وتحليل

دقيق، وهناك من يتسلح بمناهج تقليدية وقاصرة للتعامل مع نصوص أكثر تعقيدا وغموضا.

ومن هنا نحدد أربعة أنماط من القراءة وأربعة أنواع من النصوص الأدبية على الشكل التالي:

قراءة مفتوحة ونص مفتوح؛

قراءة مفتوحة ونص مغلق؛

قراءة مغلقة ونص مفتوح؛

قراءة مغلقة ونص مغلق.

وتتعدد المناهج بتعدد جوانب النص (المؤلف، والنص، والقارئ،والمرجع ، والأسلوب ، والبيان، والعتبات، والذوق....)، ولكن يبقى المنهج الأفضل هو المنهج التكاملي الذي يحيط بكل مكونات النص الأدبي.

٣- النقد العربي القديم:

ظهر النقد الأدبي عند العرب منذ العصر الجاهلي في شكل أحكام انطباعية وذوقية وموازنات ذات أحكام تأثرية مبنية على الاستنتاجات الذاتية كما نجد ذلك عند النابغة الذبياني في تقويمه لشعر الخنساء وحسان بن ثابت. وقد قامت الأسواق العربية وخاصة سوق المربد بدور هام في تنشيط الحركة الإبداعية والنقدية .كما كان الشعراء المبدعون نقادا يمارسون التقويم الذاتي من خلال مراجعة نصوصهم الشعرية وتنقيحها واستشارة المثقفين وأهل الدراية بالشعر كما نجد ذلك عند زهير بن أبي سلمي الذي كتب مجموعة من القصائد الشعرية التي سماها "الحوليات " و التي تدل على عملية النقد والمدارسة والمراجعة الطويلة والعميقة والمتأنية . وتدل كثير من المصطلحات النقدية التي وردت في شعر شعراء الجاهلية على نشاط الحركة النقدية وازدهارها كما يبين ذلك الباحث

المغربي الشاهد البوشيخي في كتابه" مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين."

وإبان فترة الإسلام سيرتبط النقد بالمقياس الأخلاقي والديني كما نلتمس ذلك في أقوال وآراء الرسول (صلعم) والخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم.

وسيتطور النقد في القرن الأول الهجري وفترة الدولة العباسية مع ابن قتيبة والجمحي والأصمعي والمفضل الضبي من خلال مقياس الطبقات الشعرية، ومقياس الفحولة الشعرية ، ومقياس المختارات الشعرية ، وقدامة بن جعفر صاحب كتابط نقد الشعر"، وابن طباطبا صاحب "عيار الشعر"، والحاتمي في حليته، وابن وكيع التنيسي ، وابن جني شارح المتنبي، والمرزوقي شارح عمود الشعر العربي ، والصولي صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه ...

هذا، ويعد كتاب" نقد الشعر" أول كتاب ينظر للشعرية العربية على غرار كتاب فن الشعر لأرسطو لوجود التقعيد الفلسفي والتنظير المنطقي لمفهوم الشعر وتفريعاته التجريدية. بينما يعد أبو بكر الباقلاني أول من حلل قصيدة شعرية متكاملة(قصيدة امرئ القيس) في كتابه" إعجاز القرآن"، بعدما كان التركيز النقدي على البيت المفرد أو مجموعة من الأبيات الشعرية المتقطعة. وفي هذه الفترة عرف النقاد المنهج الطبقي، والمنهج البيئي، والمنهج الأخلاقي، والمنهج الفني مع ابن سلام الجمحي صاحب كتاب " طبقات فحول الشعراء في الجاهلية والإسلام"، والأصمعي صاحب "كتاب الفحولة "، وابن قتيبة في كتابة" الشعر والشعراء"، والشعرية الإنشائية خاصة مع قدامة بن جعفر في" نقد الشعر" و"نقد النثر".

واعتمد عبد القاهر الجرجاني على نظرية النظم والمنهج البلاغي لدراسة الأدب وصوره الفنية رغبة في تثبيت إعجاز القرآن وخاصة

في كتابيه "دلائل الإعجاز" و" أسرار البلاغة". ولكن أول دراسة نقدية ممنهجة حسب الدكتور محمد مندور هي دراسة الآمدي في كتابه:" الموازنة بين الطائيين: البحتري وأبي تمام". بيد أن النقد سيبلغ أوجه مع حازم القرطاجني الذي اتبع منهجا فلسفيا في التعامل مع ظاهرة التخييل الأدبي والمحاكاة وربط الأوزان الشعرية بأغراضها الدلالية في كتابه الرائع "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، والسجلماسي في كتابه" المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، وابن البناء المراكشي العددي في كتابه "الروض المريع في صناعة البديع."

ومن القضايا النقدية التي أثيرت في النقد العربي القديم قضية اللفظ والمعنى، وقضية السرقات الشعرية ، وقضية أفضلية الشعر والنثر، وقضية الإعجاز القرآني، وقضية عمود الشعر العربي، وقضية المقارنة والموازنة كما عند الآمدي والصولي، وقضية بناء القصيدة عند ابن طباطبا وابن قتيبة، وقضية الفن والدين عند الأصمعي والصولي وغيرهما... وقضية التخييل الشعري والمحاكاة كما عند فلاسفة النقد أمثال :الكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد ، والقرطاجني، وابن البناء المراكشي، والسجلماسي... لكن هذا النقد سيتراجع نشاطه مع عصر الانحطاط ليهتم بالتجميع وكتابة التعليقات والحواشي مع ابن رشيق القيرواني في كتابه" العمدة" وابن خلدون في "مقدمته."

٣- النقد العربي الحديث والمعاصر:

مع عصر النهضة، سيتخذ النقد طابعا بيانيا ولغويا وخاصة مع علماء الأزهر الذين كانوا ينقدون الأدب على ضوء المقاييس اللغوية والبلاغية والعروضية كما نجد ذلك واضحا عند حسين المرصفي في كتابه" الوسيلة الأدبية"، وطه حسين في بداياته النقدية عندما تعرض لمصطفى لطفي المنفلوطي مركزا على زلاته اللغوية وأخطائه البيانية وهناته التعبيرية.

ومع بداية القرن العشرين، سيظهر المنهج التاريخي أو كما يسميه شكري فيصل في كتابه "مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي"١ النظرية المدرسية؛ لأن هذا المنهج كان يدرس في المدارس الثانوية والجامعات في أوربا والعالم العربي. ويهدف هذا المنهج إلى تقسيم الأدب العربي إلى عصور سياسية كالعصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام ، وعصر بني أمية، والعصر العباسي، وعصر الانحطاط أو العصر المغولي أو العصر العثماني، ثم العصر الحديث، والعصر المعاصر. ويتعامل هذا المنهج مع الظاهرة الأدبية من زاوية سياسية، فكلما تقدم العصر سياسيا ازدهر الأدب، وكلما ضعف العصر ضعف الأدب.

وهذا المنهج ظهر لأول مرة في أوربا وبالضبط في فرنسا مع أندري دوشيسون André Dechesson الذي ألف كتاب "تاريخ فرنسا الأدبي" سنة ١٧٦٧م. ويقسم فيه الأدب الفرنسي حسب العصور والظروف السياسية ويقول:" إن النصوص الأدبية الراقية هي عصور الأدب الراقية، وعصور تاريخ السياسة المنحطة هي عصور الأدب المنحطة".٢

وقد اتبع كثير من مؤرخي الأدب العربي الحديث منهج المستشرقين في تقسيم الأدب العربي (بروكلمان، وجيب،ونالينو، ونيكلسون، وهوار...)، ومن هؤلاء جورجي زيدان في كتابه " تاريخ آداب اللغة العربية" الذي انتهى منه سنة١٩١٤ م. وفي هذا الكتاب يدعي السبق بقوله:" ولعلنا أول من فعل ذلك، فنحن أول من سمى هذا العلم بهذا الاسم"، وفي موضع آخر يقول إن المستشرقين أول من كتب فيه باللغة العربية،٣ والشيخ أحمد الإسكندري والشيخ مصطفى عثمان بك في كتابهما" الوسيط في الأدب العربي وتاريخه"٤ الذي صدر سنة ١٩١٦م. وكان تاريخ الأدب عندهما هو العلم "الباحث عن أحوال اللغة، نثرها ونظمها في عصورها المختلفة من حيث رفعتها وضعتها، وعما كان لنابغيها من الأثر البين فيها.... ومن فوائده:

معرفة أسباب ارتقاء أدب اللغة وانحطاطه، دينية كانت تلك الأسباب أو اجتماعيــة أو سياسـية، فنستمـسك بأسـباب الارتقـاء، ونتحـامى أسباب الانحطاط.

معرفة أساليب اللغة، وفنونها، وأفكار أهلها ومواضعاتهم، واختلاف أذواقهم فـي نثرهم ونظمهم، علـى اختلاف عصورهم، حتـى يتهيأ للمتخرج في هذا العلم أن يميز بين صور الكلام في عصر وصوره في آخر، بل ربما صح أن يلحق القول بقائله عينه.

معرفة أحوال النابهين من أهل اللغة في كل عصر، وما كان لنثرهم وشعرهم، وتأليفهم من أثر محمود، أو حـال ممقوتـة، لنحتذي مثـال المحسن، ونتنكب عن طريق المسيء".٥

ومن المؤرخين العرب المحدثين أيضا نذكر محمد حسن نائل المرصـفي فـي كتابـه "أدب اللغـة العربيـة"، وعبد الله دراز وكيـل مشيخة الجامع الأحمدي في كتابه" تـاريخ أدب اللغـة العربيـة"، وأحمد حسن الزيات في كتابه" تاريخ الأدب العربـي" الذي اعتبر المنهج السياسي في تدريس تاريخ الأدب العربي نتاجا إيطاليا ظهر في القرن الثامن عشر. ونستحضر في هذا المجال كذلك طه حسين، وشوقي ضيف، وأحمد أمين فـي كتبـه المتسلسلة "فجر الإسلام" و"ضحى الإسلام" و"ظهر الإسلام"، وحنـا الفاخوري فـي كتابـه المدرسي "تاريخ الأدب العربي"، وعمر فروخ في تأريخـه لـلأدب العربـي، وعبد الله كنـون فـي كتابـه" النبـوغ المغربـي فـي الأدب العربي."

لكن هذا المنهج سيتجاوز من قبل النقاد الذي دعوا إلى المنهج البيئي أو الإقليمـي مـع أحمـد ضـيف فـي كتابـه" مقدمـة لدراسـة بلاغـة العرب"، والأستاذ أمين الخولي في كتابه" إلـى الأدب المصري"، وشوقي ضيف في كتابه" الأدب العربـي المعاصـر فـي مصـر"، والدكتور كمال السوافيري في كتابه "الأدب العربـي المعاصـر فـي فلسطين...."

وسيرفض المنهج السياسي المدرسي والمنهج الإقليمي الذي يقسم الأدب العربي إلى بيئات وأقاليم فيقال: أدب عراقي، وأدب فلسطيني، وأدب جزائري، وأدب أندلسي، وأدب تونسي....وسيعوضان بالمنهج القومي مع عبد الله كنون الذي يرى أن الجمع القومي ينفي" جميع الفوارق الاصطناعية بين أبناء العروبة على اختلاف بلدانهم وتباعد أنحائهم، كما ينبغي أن ننفي نحن جميع الفوارق الاعتبارية بين آداب أقطارهم العديدة في الماضي والحاضر. ذلك أن الأدب العربي وحدة لاتتجزأ في جميع بلاده بالمغرب والمشرق، وفي الأندلس وصقلية المفقودتين...

وهناك قضية شكلية لها علاقة بالموضوع، وهي هذا التقسيم إلى العصور الذي ينبغي أن يعاد فيه النظر كالتقسيم على الأقطار؛ لأنه كذلك تقليد محض لمنهاج البحث في الأدب الأوربي، ولعله تقليد له في العرض دون الجوهر، وإلا فليس بلازم أن يكون لعصر الجاهلية أدب ولعصر صدر الإسلام أدب ولعصر الأمويين أدب، وهكذا حتى تنتهي العصور، وتكون النتيجة تعصب قوم لأدب وآخرين لغيره مما لا يوحى به إلا النزعات الإقليمية وهي إلى مذهب الشعوبية أقرب منها إلى القومية العربية." ٦

ويبدو أن المنهج الذي يتبناه عبد الله كنون هو منهج ذو مظاهر دينية قائمة على الوحدة العربية الإسلامية بأسسها المشتركة كوحدة الدين، ووحدة اللغة، ووحدة التاريخ، ووحدة العادات والتقاليد ، ووحدة المصير المشترك. لكن عبد الله كنون سيؤلف كتابا بعنوان" أحاديث عن الأدب المغربي الحديث"، وبذلك يقع في تناقض كبير حيث سيطبق المنهج الإقليمي البيئي الذي اعتبره سابقا نتاجا للشعوبية والعرقية.

وإلى جانب هذه المناهج، نذكر المنهج الفني الذي يقسم الأدب العربي حسب الأغراض الفنية أو الفنون والأنواع الأجناسية كما فعل مصطفى صادق الرافعي في كتابه "تاريخ الأدب العربي"،وطه حسين في "الأدب الجاهلي" حينما تحدث عن

المدرسة الأوسية في الشعر الجاهلي التي امتدت حتى العصر الإسلامي والأموي، وشوقي ضيف في كتابيه" الفن ومذاهبه في الشعر العربي" و" الفن ومذاهبه في النثر العربي"حيث قسم الأدب العربي إلى ثلاث مدارس فنية: مدرسة الصنعة ،ومدرسة التصنيع، ومدرسة التصنع. ونذكر أيضا محمد مندور في كتابه" الأدب وفنونه"،وعز الدين إسماعيل في" فنون الأدب"، وعبد المنعم تليمة في" مقدمة في نظرية الأدب"، ورشيد يحياوي في"مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية". فهؤلاء الدارسون عددوا الأجناس الأدبية وقسموها إلى فنون وأنواع و أغراض وأنماط تشكل نظرية الأدب.

أما المنهج التأثري فهو منهج يعتمد على الذوق والجمال والمفاضلة الذاتية والأحكام الانطباعية المبنية على المدارسة والخبرة. ومن أهم رواد هذا المنهج طه حسين في كتابه "أحاديث الأربعاء" في الجزء الثالث، وعباس محمود العقاد في كتابه "الديوان في الأدب والنقد" ومقالاته النقدية، والمازني في كتابه"حصاد الهشيم"،و ميخائيل نعيمة في كتابه "الغربال". بينما المنهج الجمالي الذي يبحث عن مقومات الجمال في النص الأدبي من خلال تشغيل عدة مفاهيم إستيتيقية كالمتعة والروعة والتناسب والتوازي والتوازن والازدواج والتماثل والائتلاف والاختلاف والبديع فيمثله الدكتور ميشال عاصي في كتابه" مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ " والذي صدر سنة ١٩٧٤م عن دار العلم للملايين ببيروت اللبنانية.

هذا، ومع تأسيس الجامعة الأهلية المصرية سنة ١٩٠٨م، واستدعاء المستشرقين للتدريس بها، ستطبق مناهج نقدية جديدة على الإبداع الأدبي قديمه وحديثه كالمنهج الاجتماعي الذي يرى أن الأدب مرآة تعكس المجتمع بكل مظاهره السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. و قد تبلور هذا المنهج مع طه حسين في كتابه "ذكرى أبي العلاء المعري" و"حديث الأربعاء" الجزء الأول والثاني، وقد تأثر كثيرا بأستاذه كارلو نالينو وبأساتذة علم الاجتماع كدوركايم وليفي برول وابن خلدون صاحب نظرية العمران الاجتماعي والفلسفة الاجتماعية. وقد سار على منواله عباس محمود العقاد في

كتابه"شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، ففيه يعمد الناقد إلى دراسة شعراء مصر انطلاقا من العرق والزمان والمكان من خلال مفهوم الحتمية التي تربط الأدب جدليا ببيئته.

ومع ظهور النظريات الإيديولوجية الحديثة كالنظرية الاشتراكية والشيوعية، سيظهر المنهج الإيديولوجي الاشتراكي والمنهج المادي الجدلي في الساحة النقدية العربية مع مجموعة من النقاد كمحمد مندور، وحسين مروة ،وسلامة موسى، وعز الدين إسماعيل ، ومحمد برادة، وإدريس الناقوري، وعبد القادر الشاوي......

ومع بداية الستينيات، ستفرز ظاهرة المثاقفة والترجمة والاطلاع على المناهج الغربية مجموعة من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة كالبنيوية اللسانية مع حسين الواد، وعبد السلام المسدي، وصلاح فضل، وموريس أبو ناضر ،وكمال أبو ديب، وجميل المرزوقي ،وجميل شاكر، وسعيد يقطين. كما ستتبلور أيضا البنيوية التكوينية التي تجمع بين الفهم والتفسير لتعقد تماثلا بين البنية الجمالية المستقلة والبنية المرجعية كما نظر لها لوسيان گولدمان وسيتبناها كل من محمد بنيس ،وجمال شحيذ، ومحمد برادة، وطاهر لبيب، وحميد لحمداني، وسعيد علوش، وإدريس بلمليح، وعبد الرحمن بوعلي، وبنعيسى بوحمالة...

وإلى جانب المنهج البنيوي اللساني و التكويني، نذكر المنهج الموضوعاتي أو الموضوعية البنيوية التي تدرس الأدب العربي على مستوى التيمات والموضوعات ولكن بطريقة بنيوية حديثة مع سعيد علوش في كتابه" النقد الموضوعاتي"، وحميد لحمداني في كتابه" سحر الموضوع"، وعبد الكريم حسن في كتابه"الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"، وعلي شلق في كتابه" القبلة في الشعر العربي القديم والحديث."
أما المنهج السميوطيقي فسيتشكل مع محمد مفتاح، ومحمد السرغيني، وسامي سويدان، وعبد الفتاح كليطو، وعبد المجيد نوسي ، وسعيد بنكراد، ومحمد الداهي، وجمال حضري... من

خلال التركيز على شكل المضمون تفكيكا وتركيبا ودراسة النص الأدبي وجميع الخطابات اللصيقة به كعلامات وإشارات وأيقونات تستوجب تفكيكها بنيويا وتناصيا وسيميائيا .

وبعد أن اهتم المنهج الاجتماعي بالمرجع الخارجي وذلك بربط الأدب بالمجتمع مباشرة مع المادية الجدلية أو بطريقة غير مباشرة مع البنيوية التكوينية، و اهتم المنهج النفسي بربط الأدب بذات المبدع الشعورية واللاشعورية مع عزالدين إسماعيل، والعقاد، ومحمد النويهي، وجورج طرابيشي، ويوسف اليوسف، كما اختص الأدب الأسطوري بدراسة الأساطير في النص الأدبي كنماذج عليا منمطة تحيل على الذاكرة البشرية كما عند مصطفى ناصف في كتابه"قراءة ثانية لشعرنا القديم"، ومحمد نجيب البهبيتي في كتابه" المعلقة العربية الأولى"، وأحمد كمال زكي في" التفسير الأسطوري للشعر القديم"، وإبراهيم عبد الرحمن في" التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي"، وعبد الفتاح محمد أحمد في" المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي"، فإن جمالية التلقي ونظرية الاستقبال مع إيزر Izer ويوس Yauss الألمانيين ستدعو الجميع للاهتمام بالقارئ والقراءة بكل مستوياتهما؛ لأن القراءة تركيب للنص من جديد عن طريق التأويل والتفكيك،مما سينتج عن نظرية القارئ ظهور مناهج جديدة أخرى كالمنهج التفكيكي والمنهج التأويلي.

ومن النقاد العرب الذين اهتموا بمنهج القراءة نجد حسين الواد في كتابه" في مناهج الدراسات الأدبية"، ورشيد بنحدو في الكثير من مقالاته التي خصصها لأنماط القراءة (القراءة البلاغية، والقراءة الجمالية، والقراءة السوسيولوجية، والقراءة السيميائية....)، وحميد لحمداني في كتابه" القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في القراءة"، ومحمد مفتاح في كتابه" النص: من القراءة إلى التنظير".

أما التفكيكية فمن أهم روادها الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي في كتابه" الخطيئة والتكفير" وكتاب "تشريح النص"، وكتاب "الكتابة ضد الكتابة"، والناقد المغربي محمد مفتاح في "مجهول

البيان" وعبد الفتح كليطو في كثير من دراساته حول السرد العربي وخاصة" الحكاية والتأويل" و"الغائب".

ومن أهم رواد النقد التأويلي الهرمونيتيقي نستحضر الدكتور مصطفى ناصف في كتابه" نظرية التأويل"، وسعيد علوش في كتابه" هرمنوتيك النثر الأدبي."

ولا ننسى كذلك المنهج الأسلوبي الذي يحاول دراسة الأدب العربي من خلال وجهة بلاغية جديدة وأسلوبية حداثية تستلهم نظريات الشعرية الغربية لدى تودوروف، وجون كوهن، وريفاتير،ولوتمان، وبيير غيرو، وليو سبيتزر،وماروزو...ومن أهم ممثليه في الأدب العربي الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه" الأسلوب والأسلوبية"، ومحمد الهادي الطرابلسي" في منهجية الدراسة الأسلوبية"، وحمادي صمود في"المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية"، وأحمد درويش في " الأسلوب والأسلوبية"،وصلاح فضل في" علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة"، وعبد الله صولة في " الأسلوبية الذاتية أو النشوئية"، ودكتور حميد لحمداني في كتابه القيم"أسلوبية الرواية"،والهادي الجطلاوي في كتابه " مدخل إلى الأسلوبية". وثمة مناهج ومقاربات ظهرت مؤخرا في الساحة العربية الحديثة كلسانيات النص مع محمد خطابي في كتابه " لسانيات النص" والأزهر الزناد في" نسيج النص"، والمقاربة المناصية التي من روادها شعيب حليفي، وجميل حمداوي، وعبد الفتاح الحجمري، وعبد الرزاق بلال، ومحمد بنيس، وسعيد يقطين... وتهتم هذه المقاربة بدراسة عتبات النص الموازي كالعنوان والمقدمة والإهداء والغلاف والرسوم والأيقون والمقتبسات والهوامش، أي كل ما يحيط بالنص الأدبي من عتبات فوقية وعمودية، و ملحقات داخلية وخارجية.

وثمة مقاربات أخرى كالمقاربة الثقافية التي تهتم بالأنساق الثقافية للنص الأدبي ، والبحث عن خصوصيات المرجع الخارجي والثقافي اللذين يتحكمان في توليد النصوص الأدبية وتشكيلها كما نجد ذلك

عند الكاتب السعودي عبد الله الغذامي في الكثير من كتبه الحديثة التي تتعلق بالنقد الثقافي.

وهناك نظرية الأدب الإسلامي التي تحاكم النصوص الإبداعية على ضوء المنهج الإسلامي وتصورات الرؤية الفنية الدينية الربانية. ومن أهم ممثلي هذا المنهج، نستحضر هؤلاء النقاد : الدكتور حسن الأمراني، والدكتور عبد القدوس أبو صالح، والدكتور محمد إقبال عروي،والدكتور حلمي محمد القاعود، والدكتور محمد أحمد حمدون، والدكتور عماد خليل، والدكتور نجيب الكيلاني، والدكتور علي الغزيوي، والدكتور عبد الرحمن حوطش، والأستاذ حميد سمير...

خلاصـــة تركيبية:

هذه هي أهم التطورات المرحلية التي عرفها النقد العربي قديما وحديثا، وهذه كذلك أهم المناهج النقدية التي استند إليها النقاد في تحليل النصوص الإبداعية وتقويمها ومدارستها نظريا وتطبيقيا. ويلاحظ كذلك أن هذه المناهج النقدية العربية ولاسيما الحديثة والمعاصرة كانت نتاج المثاقفة والاحتكاك مع الغرب والاطلاع على فكر الآخر عن طريق التلمذة والترجمة. وقد ساهم هذا الحوار الثقافي على مستوى الممارسة النقدية في ظهور إشكالية الأصالة والمعاصرة أو ثنائية التجريب والتأصيل في النقد العربي .

وعليه، فقد ظهر اتجاه يدافع عن الحداثة النقدية وذلك بالدعوة إلى ضرورة الاستفادة من كل ماهو مستجد في الساحة النقدية الغربية كما نجد ذلك عند محمد مفتاح، ومحمد بنيس، وحميد لحمداني، وحسين الواد، وصلاح فضل ...، واتجاه يدعو إلى تأصيل النقد العربي وعدم التسرع في الحكم سلبا على تراثنا العربي القديم ومن هؤلاء الدكتور عبد العزيز حمودة في كتبه القيمة والشيقة مثل:" المرايا المقعرة"، و"المرايا المحدبة"، و"الخروج من التيه". لكن هناك من كان موقفه وسطا يدافع عن التراث ويوفق بين أدواته

وآليات النقد الغربي كمصطفى ناصف في كثير من كتبه ودراساته التي يعتمد فيها على أدوات البلاغة العربية القديمة، وعبد الفتاح كليطو في" الأدب والغرابة" و"الحكاية والتأويل"، وكتابه" الغائب "، وعبد الله محمد الغذامي في كتابيه" القصيدة والنص المضاد" و"المشاكلة والاختلاف."

*****

الهوامش:

١. الدكتور شكري فيصل: **مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، ١٩٨٦، ص: ١٧-٢٤؛

٢. نقلا عن أحمد نوفل بن رحال: **دروس ابن يوسف**، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠ ، ص:٩٥؛

٣. أحمد نوفل: نفسه، ص:٩٧؛

٤. أحمد الإسكندري ومصطفى عثمان : **الوسيط في الأدب العربي وتاريخه**، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩١٦م،

٥. نفس المرجع السابق، ص:٤-٥؛

٦. عبد الله كنون: **خل وبقل**، المطبعة المهدية، تطوان، المغرب، بدون تاريخ، صص: ١٤٨-١٥٨.

منهج التلقي والقراءة

لقد عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية(ترجمة واطلاعا وتعلما) كالمنهج **النفسي** الذي يحلل النص الأدبي من الوجهة الشعورية واللاشعورية، و**المنهج الاجتماعي** الذي ينظر إلى الأدب على أنه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة الحرفية أو الجدلية، و **المنهج البنيوي التكويني** الذي يعتبر الأدب بنية جمالية مستقلة تعكس الواقع بمختلف مستوياته السوسيوتاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية بطريقة غير مباشرة أو عبر التماثل . أما **المنهج البنيوي اللساني** فينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافية أو ائتلافية، بينما **المنهج السيميائي** فيقوم على التفكيك والبناء من خلال دراسة النص باعتباره نظاما من العلامات اللغوية وغير اللغوية . ولكن **منهج التلقي والتقبل** يركز على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيلة. إذا، ماهي نظرة التلقي والتقبل؟ ومن هم روادها؟ وما هي مرجعياتها الابستمولوجية والفلسفية والأدبية؟ وماهي مرتكزاتها المنهجية؟ وما هي تطبيقاتها في الساحة النقدية العربية؟

ظهرت نظرية التأثير والتقبل في ألمانيا في أواسط الستينيات(١٩٦٦م) في إطار **مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية** قبل ظهور التفكيكية ومدارس مابعد الحداثة على يدي كل من **فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser**[i] و**هانز روبير ياوس Hans Robert Jauss**[ii] . ومنظور هذه النظرية أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارىء الذي ستهتم به نظرية التلقي والتقبل الألمانية أيما اهتمام.

ترى نظرية التلقي أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارىء المتلقي. أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارىء في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه

والمستقبل للنص ومستهلكه و هو كذلك القارىء الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا . ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد ؛لأن المؤلف ماهو إلا قارىء للأعمال السابقة وهذا ما يجعل التناص يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين. ويرى **إيزر** أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي. فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارىء بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا. أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البيضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارىء الخيالية والواقعية. ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لايدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان. لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم. لذلك يرى **أمبرطو إيكوU.ECO** أن هناك أنماطا من القراءة والقراء في دراساته عن **النص المفتوح** و**النص الغائب:**

١-نص مفتوح وقراءة مفتوحة.
٢-نص مفتوح وقراءة مغلقة.
٣-نص مغلق وقراءة مغلقة.
٤-نص مغلق وقراءة مفتوحة.[iii]

ولايكون العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارىء. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية والقارىء الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح- غضب- متعة- تهييج- نقد- رضى...) . وهذا يجعل النص الأدبي يرتكز على الملفوظ اللغوي(النص) والتأثير الشعوري (القارىء) في شكل ردود تجاه حمولات النص. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن العمل الأدبي يتموقع في الوسط بين النص والقراءة

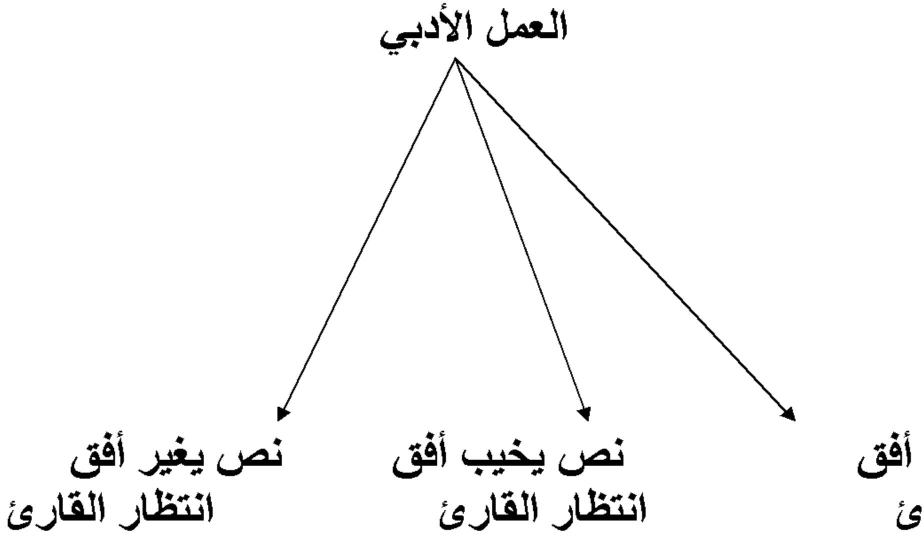
من خلال التفاعل الحميمي والوجداني الاتصالي بين الذات والموضوع أي النص والقارىء. ومن ثم ، فالعمل الأدبي أكبر من النص وأكبر من القراءة، بل هو ذلك الاتصال التفاعلي بينهما في بوتقة منصهرة واحدة. وإذا كانت المناهج الأخرى تركز على اتجاه واحد في القراءة من النص إلى القارىء فإن منهجية التقبل والقراءة تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارىء ومن القارىء إلى النص على غرار القراءة الظاهراتية(الفينومينولوجية). ولايحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ماهو غير محدد، وإثبات ماهو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق. ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارىء الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقا من تجربة جمالية وفنية بعيدا عن تصور القارىء المعاصر الواقعي. والقارىء الضمني:" ليس له وجود في الواقع ،وإنما هو قارىء ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي. ومن ثم، فهو قارىء له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهو لايرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد،بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه،ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له. "[iv]

وتفيد منهجية القراءة في معرفة الآثارالتي تتركها فينا الأعمال الأدبية ولاسيما الخالدة منها. ويعني هذا أن ما يهم هذه النظرية ليس ما يقوله النص ولامن قاله ولا مضامينه ومعانيه التي تبقى نسبية بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع فني وجمالي في النفوس والبحث عن أسرار خلود أعمال مبدعين كبار وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنية. كما تحاول هذه النظرية أن تعيد قراءة الموروث الأدبي والإبداعي من خلال التركيز على ردود القراء وتأويلاتهم للنصوص وانفعالاتهم وكيفية تعاملهم معها أثناء التقبل وطبيعة التأثير التي تتركها نفسيا وجماليا لدى القراء عبر اختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية. وهكذا يدعو كل من **إيزر** و**يوس** إلى إعادة كتابة تاريخ

الأدب الغربي على ضوء جمالية القراءة لمعرفة الذوق السائد وطبيعة التفكير والتفاعل بين الذوات والنصوص الإبداعية والمقاييس الجمالية التي استخدمت في التأويل عبر التطور التاريخي والتحقيب الأدبي والنقدي. يقول **يوس** في هذا الصدد:" إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد، من خلال رسم يعيد تكوينه، انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية، والتأويلات، ودعاوي التواصل الأدبي المتخفاة تحته، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها. وتظهر لي ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا " الجسر الهرمنوتيكي" لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوربي".[v] ويشير **إيزر** أيضا إلى مدى أهمية إعادة تاريخ الأدب الأوربي اعتمادا على شهادات القراء و رصد ردود قراءاتهم وأذواقهم الجمالية أثناء تفاعل ماهو شعوري(القراءة) مع ماهو لفظي(النص):" كيف يتم استقبال النص الأدبي من طرف جمهور معين؟ عن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر مما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب. وهذا أيضا، صحيح حين يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات، القراء الذين يطلقون، عبر فترات مختلفة من الزمن، أحكاما على أثر معين. وفي هذه الحالة، يكشف تاريخ التلقي الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة انطلاق لتاريخ الذوق، الشروط الاجتماعية لجمهور القراء."[vi]

وعليه، فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق انتظار القارىء عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس و الأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب. ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا حداثيا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي. فعندما نقرأ الروايات الكلاسيكية فإنها تراعي أفق انتظار القارىء الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تجنيسية وتحليلية معروفة. بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارىء الكلاسيكي رواية حداثية فإنها ستصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في السرد الكلاسيكي والسرد

المعاصر . ويعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارىء وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة مثل : رواية **دون كيشوط** ل(**سيرفانتيس**) لدى **يوس**، ويقصد – **يوس**- بالمسافة الجمالية :" ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه لايمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكد **يوس** على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثارا من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا. "[vii] وهناك نصوص تغيير أفق انتظار القارىء الذي يجمع بين الذكاء والفطنة حيث يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع كل نص طليعي أو حداثي حيث يغير هذا القارىء من آليات قراءته وأدواته حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة. ويمكن لنا أن نوضح ما قلناه في هذه الخطاطة:



ويبدو أن الدراسة الأدبية عند **يوس**:" ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها،وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب وبالأثر،وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص.إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا".[viii]

وإذا انتقلنا إلى مرتكزات هذه النظرية فيمكن حصرها في المفاهيم التالية:

١-ثنائية القارىء والنص،
٢- التأثير والتواصل،
٣-العمل الأدبي بين القطبين: الفني والجمالي،
٤-التحقق والتأويل،
٥-القارئ الافتراضي المثالي،
٦-أفق الانتظار،
٧-ملء البيضات والفراغات والبحث عن النص الغائب،
٨-النص المفتوح،
٩-المسافة الجمالية.

أما عن مرجعيات هذه النظرية الأدبية ، فإن **روب هولمب** يوجزها في خمسة مؤثرات هي على التوالي:

١-الشكلانية الروسية،
٢-بنيوية براگ،
٣-ظواهرية" **رومان إنجاردان**"
٤-هيرمينوطيقا" **جادامر**"،
٥-سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر.[ix]

هذا ، وقد كانت هناك مؤثرات وراء تشكل نظرية التقبل منها النظرية الفنومولوجية أو الفلسفة الظاهراتية التي ظهرت في ألمانيا مع **هوسرل ورومان إنجاردان** ، وترتكز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء. وبتعبير آخر ، تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية من الصعب الفصل بين القطب الذاتي والموضوعي. أماالمعنى فإنه يستخلص من خلال التفاعل والتواصل بين هذين الفاعلين. وهذا ينطبق على تفاعل القارىء مع النص تفاعلا تأويليا تحققيا قصد الوصول إلى الدلالة وإعادة بنائها من جديد. وساهمت التأويلية

لدى **جادامر** في دراسة الكيفية التي نتعامل بها النصوص عن طريق استنتاج المعنى سواء أكان ظاهرا أم مخفيا عبر عملية الفهم والانتقال من المعنى إلى الدلالة ثم تأويل النصوص وذلك بتفسيرها جماليا وفنيا. وهذا التأويل التفسيري يختلف من سياق تاريخي إلى سياق تاريخي آخر. كما تقوم سوسيولوجية الأدب بدور مهم في استقراء إحصائي للقراءة الجماهيرية وطبيعة القراء والقراءة وكيفية الاتصال . كما أن البنيوية سواء أكانت شكلانية أم لسانية وظيفية أيضا كان لها تأثير في دراسة النص والإشارة إلى عملية القراءة وأنظمة التواصل الجاكبسوني(التركيز على عناصر التواصل الست: المرسل والمرسل[x] إليه والرسالة والقناة والمرجع واللغة) والتركيز على البنيات الشكلية للنص كالإشارة إلى عوامل السرد من كاتب ضمني وقارىء ضمني...

ويقول **إيزر** محددا مؤثرات أخرى لنظريته: " من الشائع الآن أن النظريات تمارس تأثيرا معينا على الساحة الثقافية الألمانية: الماركسية، ونظرية التحليل اللغوي، ونظرية الإعلام، والتأويل، والتحليل النفسي. أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص، فيبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسي، وفن التأويل. وفضلا عن ذلك ينبغي أن نذكر نظرية تجريبية في الأدب ، اكتسبت شهرة عظيمة في الأعوام الأخيرة؛ هي تسجيل استجابات الناس واستخلاص استدلالات فيما يتعلق بالقانون الاجتماعي الذي يتحكم في اتجاهاتهم.

وقبل التأثير الذي تركته النظريات السالفة الذكر، انتشرت النقدية الجديدة في الدراسات الأدبية الألمانية؛ إذ أثبتت هذه النزعة أنها رد فعل للانتفاع بالنص الأدبي في أغراض شتى، وبخاصة في الأغراض السياسية، في ماضي ألمانيا القريب."١٠

ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي نستحضر مجموعة من الأقلام النقدية على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر، منها: **عبد الفتاح كليطو** في كتابيه: الحكاية والتأويل[xi] والأدب و الغرابة[xii] **وحميد لحمداني** في كتابه : القراءة وتوليد الدلالة[xiii] **ومحمد مفتاح** في كتابه: التلقي والتأويل[xiv] ، وكلهم باحثون ودارسون مغاربة.

الـهوامش:

[1] - A regarder. Iser: **théorie de l'effet esthétique**, éd. Pierre Margada. ١٩٨٥;

[1] - A regarder, H. R. Jauss **: Pour une esthétique de la réception**. Gallimard. Paris ١٩٧٨;

A regarder : Umberto Eco : **L'œuvre ouverte** éd. -[1] Seuil. Paris ١٩٦٥/**La structure absente**. Ed. Mercure de France. Paris .١٩٧٢;

[1]- د. نبيلة إبراهيم: (القارىء في النص: نظرية التأثير والاتصال)، مجلة **فصول** المصرية،المجلد٥، العدد١، ١٩٨٤،ص:١٠٣؛

[1]- هانز روبير يوس: (جمالية التلقي والتواصل الأدبي)، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت ، لبنان، عدد ٣٨، ص:١١٢؛

[1]- فولفغانغ إيزر: (فعل القراءة ، نظرية الوقع الجمالي) ، ترجمة أحمد المديني؛ **آفاق** المغربية، العدد٦، ١٩٨٧،ص:٢٨-٢٩ ؛

٧- د. حسين الواد : **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة ط١٩٨٥،٢م،ص:٧٩-٨٠؛

[1]- د. حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**،ص:٨٠؛

٩ - د. صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**،أفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، ط٢٠٠٢،١،ص:١١٨؛

[1]- د. نبيلة إبراهيم: (حديث مع ولفغانغ إيزر)، مجلة **فصول** المصرية، المجلد ٥ ، العدد١، ١٩٨٤، ص:١٠٥؛

[1]- د. عبد الفتاح كيليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط١، ١٩٨٨؛

[1] - د. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة،بيروت ، لبنان، ط١٩٨٢؛

[1]- د. حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،ط١ ،٢٠٠٣؛

١٤ - د. محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط١ ، ١٩٩٤

المقاربة التناصية (رواية جارات ابي موسى :نموذج تطبيقي)

تندرج رواية (جارات أبي موسى) للروائي المغربي والمؤرخ القدير أحمد توفيق ضمن التخييل التاريخي والتخييل الصوفي؛ لأنها تستعرض تناصيا
تجربة لدنية عرفانية ذات أبعاد مناقبية واجتماعية وسياسية واقتصادية إبان تاريخ بني مرين وخاصة في فترتي أبي الحسن المريني وابنه أبي عنان أثناء العصر العربي الوسيط.

وتصنف هذه الرواية ضمن خانة الرواية التراثية التي تستهدف تأصيل السرد العربي عن طريق استعارة أساليبه وطرائق حكيه وصيغ تعبيره، كما تتفاعل هذه الرواية مع التراث والماضي حوارا وتناصا لخلق كتابتها السردية الخاصة بها من أجل تحقيق الحداثة الأدبية في مجال السرد الروائي وربط الرواية العربية بصفة عامة والرواية المغربية بصفة خاصة بخصوصياتها الحضارية وهويتها الثقافية سواء في الماضي أم في الحاضر .

إذاً، ماهي تجليات التناص في هذا النص الروائي سياقا وصياغة ودلالة ومقصدية؟

١- **التناص السياقي أو الخارجي:**

يتسم العصر المريني المغربي بالإحن والحروب والهزائم والصراعات الداخلية والخارجية. وفي هذه الفترة، اشتد بالخصوص الصراع بين الموحدين والمرينيين، ووقعت معركة العقاب التي انهزم فيها المغاربة أمام الإسبان في الأندلس. وبدأ الاضمحلال العربي في الأندلس ينذر بالسقوط المبكر بتحالف الجيوش المسيحية فيما بينها لاسترجاع الأندلس. وقد فشل أبو الحسن في توسيع إمبراطوريته المغاربية بعد أن مني بهزيمة نكراء أثناء محاولته لإخضاع أعراب تونس، وضاع أسطوله غرقا في البحر، وتفشى الفساد في بلده المغرب وعاصمته تامسنا ومدينته الإستراتيجية شالة (سلا) التي تجري فيها أحداث الرواية .

وأمام تفشي المنكر وكثرة المحن والإحن وانتشار الفساد بكل أنواعه في البر والبحر وتعاظم الاستبداد في الدولة المرينية، ظهر الخطاب الصوفي أو المناقبي وتكاثرت الجماعات الطرقية كرد فعل على هذا العصر الموبوء بالتسلط والظلم والاعتساف وغطرسة السلطان وأعوانه. وبرز رجال صوفية ومجاذيب وأولياء صالحون على هامش المجتمع رافضين الواقع السائد، لاجئين إلى العزلة والخلوة الصوفية، منتقدين المجتمع المتردي وغير مبالين بالانصياع لمواضعاته المختلة ومقاييسه الجائرة، باحثين عن واقع ممكن يتمثل في التغيير الذاتي والنفسي؛ لأن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم .

وقد شكل هذا المعطى التاريخي والصوفي إطارا للرواية وسياقا تناصيا خارجيا لها، بالإضافة إلى كتابات أحمد توفيق التاريخية عن العصر الوسيط وتحقيقاته لكتب التصوف جعلت هذا الكاتب الروائي بطريقة شعورية أو غير شعورية يخضع لهذه المؤثرات التناصية بشكل أو بآخر .

٢- **<u>التناص الدلالي :</u>**

تتفرع رواية (جارات أبي موسى) إلى عدة قصص فرعية يتحكم فيها قانون التضمين والتناسل السردي وتفريع الحبكة السردية الكبرى إلى قصص نووية كبرى وصغرى لتعضيد المحكي وتنويره توضيحا وتفسيرا. ومن هذه القصص نجد: قصة شامة وقصة أبي موسى وقصة ملالة وقصة كبيرة وقصة رقوش وقصة خوليا بنت بدرو وقصة مماس وقصة إجا وقصة بيا؛ إلا أن قصة أبي موسى وقصة شامة هما القصتان الرئيستان في الرواية .

تحيل القصة الأولى على ماهو تاريخي، بينما تحيل القصة الثانية على ماهو صوفي، وتتقاطع القصتان في آخر الرواية عندما ترحل شامة إلى فندق التجار بسلا مع زوجها الإسپاني الذي أسلم عندما قصد المغرب لتزيين معمارية المساجد وتزليج المدارس المرينية الدالة على حضارتهم الزاهية. وفي هذا الفندق بالذات، يسكن أبو

موسى الرجل الصوفي الذي كان جارا وفيا ومخلصا وأمينا لمجموعة من الشخصيات الأنثوية التي غدر بهن المجتمع الظالم .

هذا، وإن شامة شخصية رئيسية في الرواية: جميلة الحسن، طيبة الأخلاق والخلقة، ذكية وذات خبرة في الحياة والتدبير المنزلي، وتمتلك الكفاءة والقدرة في التعامل مع الآخرين .

وتذكرنا هذه الشخصية باسم علمها على مستوى التناص بشخصية مماثلة في رواية سيف بن ذي يزن كانت حسناء في غاية الحسن والبهاء، هي التي سيظفر بها البطل ذو يزن حسب مرويات الأسطورة .

كانت شامة الرواية خادمة في سلا عند قاضي المدينة الورع قاضي القضاة ابن الحفيد الذي رباها أحسن تربية، وبعد ذلك تزوجها قاضي السلطان الجورائي. وقد ارتحلت شامة مع بعلها إلى فاس، وكادت أن تتعرض للموت سما بسبب مكيدة الزوجة الأولى للجورائي، لولا تدخل الطبيب اليهودي الذي أنقذها من أنياب المنية المحتومة. بيد أن هذا القاضي كان يعاني من العجز الجنسي؛ لذلك بقيت شامة بكرا عذراء .

ولما عادت شامة من سفرها مع حاشية السلطان ضمن الأسطول البحري العسكري الذي استهدف السلطان من خلاله توسيع مملكة المغرب، وبعد أن توفي زوجها غرقا في البحر، اختيرت خليلة لزوجة السلطان التي استصحبتها في زيارتها للربوع المقدسة قصد أداء فريضة الحج .

ومع وفاة زوجة السلطان بعد رجوعها من الحج، أعيدت شامة إلى منزل القاضي ابن الحفيد حيث تزوجت عليا، وقد كان نصرانيا ثم أعلن إسلامه. لكن القاضي ابن الحفيد وشامة وزوجها علي سيعانون كثيرا من دسائس عامل السلطان بسلا (جرمون) المقيت الذي عاث في الأرض جرما وفسادا طمعا في شامة الحسن وأموالها، ورغبة في الانتقام من قاضي القضاة الذي كان أكثر منه علما وفضلا وتقربا من السلطنة .

هذا، وسيفرض جرمون على أهل سلا مكوسا ظالمة إرضاء للسلطان، وسيخنق تجارها بكثرة الضرائب والتصفيات والعقوبات السجنية، وممارسة لغة البص والمخابرات قصد التحكم في رقاب قاطني فندق الزيت على غرار بصاصي رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني .

وقد توالت سنوات عجاف بسبب الجفاف والاستبداد وظلم الرعية والحكام، وأثر كل هذا على نساء الفندق التي دفعت بهن الظروف المزرية إلى الفقر والتسول والبغاء وارتكاب الذنوب والمعاصي. ولم ترتح شامة لأحد سوى رجل الخلوة والصمت والعزلة أبي موسى الذي كان يغادر الفندق متجها نحو البحر مستطلعا الوجه الرباني وجماله السرمدي. وهنا إشارة تناصية مهمة عندما نستحضر شخصية علي وهو يصاحب أبا موسى إلى خلوته الروحية الطاهرة قرب البحر، ولكنه لم يستطع أن يسايره حتى اللحظات المناقبية الأخيرة على غرا ر النبي موسى الذي عجز عن مصاحبة الولي الصالح الخضر بسبب الكرامات الخارقة التي لم يفهمها موسى بسبب ظاهريته وباطنية الخضر، وقد تحدث القرآن وكتب التفسير كثيرا عن هذه القصة العرفانية الشيقة .

وقد انتشرت براكات الولي أبي موسى في مدينة سلا حيث عد فيها مجذوبا عند البعض، ومن البهاليل المجانين عند البعض الآخر؛ إذ رآه الناس في الحج يؤدي معهم مناسك الحج، وأصبح لا ينقطع عن استشراف وجه البحر وصيد خيراته وشكر الله على نعمه الكثيرة التي لا تعد ولا تحصى.

وعندما عظم البلاء بالبلد بسبب الفساد وكثرة المنكر وتوالي سنوات الجفاف، إلى أن أصبح الموت ينذر بمخالبه الرعية والذين يسوسونهم من الطغاة والبغاة والعتاة وأهالي الشطط والغلط، لم يجد عامل السلطان جرمون مسلكا آخر بعد فشل الأئمة في أداء صلاة الاستسقاء واستدرار المطر واستجلاب القطر، إلا أن يستغيث بأبي موسى الولي الصالح الذي أجبره على الإمامة بالمصلين يوم الجمعة. ولما رفض أبو موسى الانصياع لأوامره، زج به في

السجن على الرغم من عزلته الدائمة عن الناس، لايتقرب من الحكام والساسة وذوي النفوذ .

ولما علم الناس بأمره ذهبوا إليه في السجن، واستعطفوه كثيرا، فوافقهم على فعل ما يبتغيه منه عامل السلطان. لكن أبا موسى جمع كل بغايا فندق الزيت ونسائه، وخرج بهن يوم الخميس- لا يوم الجمعة- فأثار فضول الناس الذين استغربوا شأنه وفعله غير المعتاد. وعندما وصل أبو موسى إلى المصلى بدأ في التضرع والتوسل والتذلل إلى الله، وبدأت دموع التوبة والمغفرة تنساب من عيون جارات أبي موسى حارة تتقد حسرة وألما واستعطافا. وقد دفع هذا المشهد الإنساني الحاضرين إلى إعلان توبتهم ورغبتهم في التغيير والتخلص من أدران الظلم وكثرة المنكر، ولم تنته صلاة الاستسقاء حتى أنزل عليهم الله في الليل غيثا نافعا سر به الناس كثيرا .

ولما أراد جرمون وأعوانه محاسبة الولي الصالح على فعلته، وأرادوا تفقده، وجدوا رجل الكرامات أبا موسى قد افترش مثواه الأخير. فحمل أبو موسى:" إلى الجامع الأعظم للصلاة عليه، وقرر ملأ المدينة أن ينتظروا صلاة العصر حتى يشيع الخبر في المدينة، ويكفي الوقت لكل من يريد أن يحضر تلك الصلاة. غصت جنبات الجامع الأعظم وساحته والأزقة المجاورة له بالمصلين، وتصدر لإسماع البعداء عشرات المسمعين. وكانت صلاة خشوع وسكون لم يسمع فيها إلا ما تساقط من جري دموع المآقي وما غلب رجالا أشداء ونساء رقيقات العواطف من عصي النحيب، وقال قائل: سبحانه! سبحانه! بعودة الغيث عاد الدمع إلى العيون .

وبعد الصلاة تزاور الناس من جديد وتراحموا وتسامحوا وعجبوا لما تجلى لهم من الكرامات... وقالت شامة: لا تدفنوه بأي من المقبرتين، ادفنوه في مكان يطل على البحر" (الرواية، ص:١٩٢، ط٢، ٢٠٠٠، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء)

وهنا، يحضر البحر بمثابة رمز صوفي للتغيير والتطهير والإحالة صوفيا إلى الحضرة الربانية الجليلة المخلصة للبشر من آثامهم وذنوبهم، ويذكرنا البحر كذلك بقصة موسى والخضر الذي كان

ينتظر نبي الله عند مشارف البحر، وتمت الصحبة بينهما والبحر حاضر بشهادته وتجلياته العرفانية .

٢- **التناص الفني والشكلي :**

تتميز هذه الرواية بكونها ذات طبيعة تراثية تتقاطع تناصيا مع روايات جمال الغيطاني (الزيني بركات)، وروايات بنسالم حميش لاسيما روايتيه (مجنون الحكم) و(العلامة)، كما تتقاطع صوفيا مع مجموعة من النصوص الروائية الصوفية كرواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب)، ونصوص الروائي والقصاص السوداني طيب صالح كرواية (دومة ولد حامد)، ونصوص جمال الغيطاني وخاصة (كتاب التجليات)، ونص الطاهر وطار الكاتب الجزائري (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)

وقد اشتغل أحمد توفيق على العصر الوسيط المغربي من حيث التخييل وفي إطار مناقبي صوفي، وهذا ينطبق أيضا على الروائي المغربي بنسالم حميش الذي اختار نفس السياق التناصي التاريخي إلا أنه اشتغل على شخصية تاريخية متخيلة ألا وهي ابن خلدون، وهي شخصية مغاربية في روايته (العلامة)، أما في روايته (مجنون الحكم) فقد اشتغل على شخصية تاريخية وسيطية ألا وهي شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي. وإذا كان حميش يركز على المتناص التاريخي الوسيطي، فإن أحمد توفيق على العكس يرتكز على المتناص الصوفي الوسيطي.

ويتفق كل من أحمد توفيق وبنسالم حميش (في العلامة بالخصوص) تناصيا في الانطلاق من السياق المرجعي التاريخي الذي يشكل المعرفة الخلفية التناصية لهما ألا وهو تاريخ الدولة المرينية بكل أحداثها الإيجابية والسلبية .

وإذا انتقلنا إلى اللغة التي يستعملها أحمد توفيق فهي لغة تراثية تعتمد على مستنسخات تناصية كالمستنسخ الصوفي / المناقبي (شخصية أبي موسى المماثلة للشخصيات الصوفية القديمة ذات الكرامات الخارقة...) والمستنسخ الديني (استلهام القرآن والسنة) والمستنسخ التاريخي (تاريخ بني مرين)، والمستنسخ الرسمي

السياسي (الرسائل الديوانية والآداب السلطانية...)، والمستنسخ الأدبي (الاستشهاد بالأبيات الشعرية)، والمستنسخ الواقعي (تماثل واقع بني مرين مع واقعنا الموبوء بالفساد)، والمستنسخ الأسطوري (كرامات أبي موسى ومعجزاته الخارقة)، والمستنسخ السردي (توظيف تقنيات سردية كالتضمين والانشطار السردي كتقطيع الحبكة الرئيسية إلى قصص نووية صغرى كألف ليلة وليلة ونصوص التيار الروائي الجديد، واستعمال اللغة التراثية للتأصيل والتجريب)، والمستنسخ اللغوي القائم على اللغة المسكوكة والعبارات المناقبية وألفاظ الزهاد والخطابات السياسية القديمة التي لم تعد تستعمل اليوم بهذه الشاكلة والديباجة التراثية. ويحضر كذلك مستنسخ السخرية في عرض الكرامة الصوفية وإيجاد الحلول الفردية الخارقة التي تتخطى نطاق العقل والواقع الحسي المفهوم. وتتوارد هذه المستنسخات التناصية كذلك في روايات بنسالم حميش وجمال الغيطاني ورواية (جنوب الروح) لمحمد الأشعري وفي معظم النصوص السردية التجريبية الحديثة .

والغرض من هذا التوظيف التناصي هو إبراز مدى انفتاح أحمد توفيق على السرد العربي والغربي على حد سواء، والاطلاع عليهما بشكل واع على الرغم من كونه أتى الرواية من حقل التاريخ كما أتاها حميش من حقل الفلسفة، وجمال الغيطاني من حقل الصحافة .

كما يراد من هذا التناص التعالقي محاورة الحاضر على أساس الماضي لأخذ العبر والدروس، وقد وظف أحمد توفيق التناص كذلك لغاية جمالية وفنية تتمثل في تجاوز الرواية الكلاسيكية والتجريبية نحو الرواية التأصيلية ذات المنحى التراثي، كما كان الغرض منها أيضا خلق الفرادة السردية والتميز الروائي بين الروائيين المغاربة .

خاتــمة :

نستنتج، من خلال هذا العرض الوجيز، أن رواية (جارات أبي موسى) لأحمد توفيق رواية تراثية تشتغل على التخييلين: التاريخي والصوفي/ المناقبي، وأن المستنسخات التناصية الموظفة بطريقة واعية أو غير واعية إنما الغرض منها تأسيس رواية تأصيلية جديدة قوامها: محاورة الحاضر من خلال الماضي، وتلقيح اللغة المرسلة المعاصرة باللغة التراثية المسكوكة، وتهجينها بالسخرية والتهكم والباروديا قصد تبليغ الأطروحة البديلة لتغيير الواقع والتطلع به نحو آفاق يسمو فيها الإنسان والمجتمع البشري .

آليات المقاربة التناصية

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية؛ لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي.

وإذا كان التناص مصطلحا نقديا تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة مثل: السرقات الشعرية والتضمين والنحل والانتحال والأخذ والتأثر، فإن النقاد والدارسين الغربيين ابتعدوا عن مفهوم السرقة Plagiat القدحي فعوضوه بمصطلح التناص بديلا عنه، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع ومكوناته الجنينية وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير.

١/ مفهوم التناص وأهميته:

يعد التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر وتتمدد في

ذاكرة المتلقي عبر آليات مثل: المعرفة الخلفية وترسبات الذاكرة والخطاطات النصية والسيناريوهات التصورية والتداخل النصي وتعدد الأصوات والأسلبة والتهجين...

ويدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية أو هو التداخل النصي بصفة عامة. ومادام التناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع أو عن النص- الأب أو النص الأصل- كما يرى رولان بارت في كتابه(درس السيميولوجيا ،ص:٦٣، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دارتوبقال، الدار البيضاء، طبعة ١٩٨٥)، بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة وتفاعل معها عبر عمليات الحوار والنقد والأسلبة والباروديا والتهجين والسخرية والحوارية..

٢/**<u>التناص في الحقل الغربي:</u>**

إذا كان التناص مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى(التضمين والاقتباس والإحالة ...)، فإن الغرب طور هذا المفهوم وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التناصية والمستنسخات النصية والرموز الموحية والخلفيات المسكوت عنها إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص واختزالا لأفكار السابقين في إطار عصارة تناصية تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها قصد تحديد مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية والأصول المولدة لفكره ورؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الوحيد الذي يزخر بالتفاعلات التناصية والتداخلات الحوارية والتعالق التفاعلي كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين ولاسيما ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا وگريماس

ورولان بارت وتودوروف وجيرار جنيت وكل الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته. وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع والنصوص السابقة أو الراهنة تعالقا وتفاعلا.

وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية والأساليب والخطابات النصية. أي إن الرواية مظهر بارز للتناص والتداخلات المناصية وتكاثر المستنسخات والإحالات والأصوات الأجناسية، وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي عندما انكب باختين على روايات دوستيفسكي وكريستيفا على سيميائية الخطاب الروائي.

٣/ **التناص في الحقل العربي:**

بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع النقاد المغاربيين واللبنانيين كمحمد مفتاح وسعيد يقطين ومحمد بنيس وبشير القمري وسامي سويدان...،

وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية العربية قلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

٤/ آليات التناص:

ينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقاربته للنص الأدبي التي ستساعد ه على استكناه النص وسبر أغواره، نذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:

١-المستنسخات النصية(ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...)؛

٢- المقتبسات النصية(تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا...)؛

٣-العبارات المسكوكة(أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل مثل:أكلت يوم أكل الثور الأبيض، من جد وجد ومن زرع حصد، راح يصطاد اصطادوه...)؛

٤-الهوامش النصية: يورد المبدع في عمله الإبداعي المتن ويذيله بهوامش إحالية ومرجعية. وغالبا ماتوضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية كما فعل عبد الله العروي في روايته "أوراق"؛

٥- الحواشي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل أوفي نهايته أو في آخره لتفسير النص من خلال تحديد سياقه وإبراز مناسبته أو شرح بعض الألفاظ أو تفسير بعض أسماء الأعلام أو تعيين المهدى له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتحبيره....؛

٦- الاقتباس (هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة ويدرجه في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...)؛

٧- التضمين (أن يضمن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...)؛

٨- المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها؛

٩-الإحالة: غالبا ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية.....؛

١٠-المناص métatexte: ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر فيحاول محاكاته أو نقده وحواره كما فعل بنسالم حميش في روايته:" العلامة" ، حيث انطلق في تحبيك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تخييلية فنية رائعة؛

١١-الاستشهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص للاستدلال والإحالة وتدعيم قوله؛

١٢-الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي؛

١٣-التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوبي واحد، وهذا يعبر عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات واللغات والأساليب والخطابات والمنظورات السردية. وهذا التعدد في الحقيقة يعبر عن التعددية الاجتماعية واختلاف الشخصيات في الوعي والجذور الاجتماعية والطبقية؛

١٤-الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص والتعالق بها واستنساخها. أي إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص والاجترار والاستفادة، بل يعمد إلى ممارسة النقد والحوار؛

١٥-المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص اعتمادا على التشابه النصي والسيناريوهات والخطاطات والمدونات، والتي يحلل بها النص ويفككه ويعيد تركيبه من جديد .

١٦-النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا تساهم في إضاءة النص وتوضيحه كالعناوين والإهداء والأيقون والكتابات والحوارات والمقدمات والتعيين الجنسي.... وعلى الرغم من موقعها الهامشي فإنها تقوم بدور كبير في مقاربة النص ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.

خاتمـــــة:

تلكم – إذاً- هـي أهـم آليـات التنـاص التـي تـسعفنا فـي فهـم الـنص وتفسيره، وتحليله وتركيبه. وعلينا أن نستبعد السرقات الشعرية وما يتصل بها من مفاهيم موروثـة عن النقد العربـي القديم؛ لأن ذلـك لا يدخل ضمن التناص الذي يعد عملية إبداعية فنية مقصودة عن وعي أو عن غير وعي، الغرض من توظيفه هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية، والتفاعل مع النص والتعالق به نقدا وحوارا.

المقاربة المناصية

شهدت الدراسات والأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالعتبات -Seuils- (كما عند جنيت Genette)، أو هوامش النص(عند هنري ميتران H. Mitterand) ، أو العنوان بصفة عامة (عند شارل كريفل Ch. Grivel) ، أو ما يسمى اختصارا بالنص الموازي (Le Paratexte).

وقد أثار مصطلح (Le paratexte) أو (La paratextualité) في استعمالات وتوظيفات جيرار جنيت G.Genette اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة. والسبب في ذلك، الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية.

فسعيد يقطين يترجم مصطلح (Paratextes) بالمناصصات. وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة) تلك "التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد.

وتبدو لنا -يقول الباحث- هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا»([1]).

وفي كتابه (انفتاح النص الروائي)، يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الصرفية، ويجمعها على صيغة المناصات. فالمناص اسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معللا اختياره بما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار. ومنه أخذ المناصة للدلالة على اسم الفاعل([2]). وبعد ذلك يوظف هذا الباحث المغربي «المناص» في كتبه اللاحقة، ولا سيما في (الرواية والتراث السردي) منها([3]).

وعند محمد بنيس، نجد مصطلحا آخر هو (النص الموازي). ويقصد به الطريقة التي بها "يصنع به من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور" ([4]).

فالنص الموازي عند بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. يقول بنيس عن النص الموازي بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من

---

[1] - د .سعيد يقطين: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٥، ص ٢٠٨.
[2] - د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ /١٩٨٩، ص ١٠٢ (الهامش).
[3] -د. سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١ /١٩٩٢، ص ٥٠.
[4] - د. محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ١، التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٩، ص ٧٧.

تعيين استقلاليته، وتتفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"([٥]).

وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية، والشعرية العربية لم تهتما "بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها"([٦])، وقد قادته عملية الملاحظة والاستقراء إلى العثور "فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل الفلسفة والشعرية خصوصا، تتصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة"([٧]).

ولكن إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي، لاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كالصولي وابن قتيبة والكلاعي وابن وهب الكاتب وابن الاثير ومحمد علي التهانوي وغيرهم. فالصولي مثلا ركز كثيرا في كتابه "أدب الكاتب" على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير والترقيش، وكيفية التصدير، والتقديم والتختيم([٨]).

ويترجم فريد الزاهي مصطلح(Le paratexte) بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي([٩])، أما عبد العالي بوطيب، فيستعمل

---

[٥] – د. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ١ التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١٩٨٩/١، ص ٧٦.
[٦] – نفس المرجع السابق، ص ٧٧.
[٧] – نفسه، ص ٧٧.
[٨] – الصولي: **أدب الكتاب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، بدون تأريخ للطبعة، ص ص ١٦٣-٢٦٠.
[٩] – فؤاد الزاهي: **الحكاية والمتخيل**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١٩٩١/١، ص ٨٥.

المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين([10]). ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار (النص الموازي) مثل محمد بنيس([11])، ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح (الموازيات)([12]).

ويترجم الباحث التونسي محمد الهادي المطوي مصطلح (La paratextualité) بالموازية النصية أو الموازي النصي بعكس ترجمة محمد بنيس. وهذه الترجمة حرفية وقاموسية. و Para ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا و "في اللغة توازى الشيئان: تحاذيا وتقابلا. وذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي [أي النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي] وفيهما ما لا يجاور المتن في نفس الأثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره"([13]).

وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب ترو مجموعة من المصطلحات التي أوردها جنيت على النحو التالي:

١. المتعاليات النصية: transtextualité

٢. النصوصية المرادفة: paratextualité

---

[10] – د. عبد العالي بوطيب، (برج السعود – وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) **المناهل**–مغربية– العدد٥٥/السنة٢٢، يونيو ١٩٩٧، ص ٦٣.

[11] – د. عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص: البنية والدلالة**،شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١/١٩٩٦، ص ٩.

[12] – عبد الرحيم العلام، (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية) ،**علامات مغربية**– العدد٨، ١٩٩٧، ص ١٧ (انظر الهامش ص ٢٣).

[13] – محمد الهادي المطوي، (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، **المجلة العربية للثقافة**، تونس، السنة ١٦، العدد ١٩٩٧/٣٢، ص ١٩٦.

٣. النصوصية الشمولية : architextualité

٤. النصوصية الشاملة : hypertextualité

٥. ما وراء النصوصية : métatextualité

يقول عبد الوهاب ترو" كما أنه (جنيت) قد أضاف أشكالا جديدة علىالمتعاليات النصية: "فالتناص او النصوصية المرادفة Paratextualité". تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق. أما "وراء النصوصية Métatextualité. فتربط النص بنص آخر يتكلم عنه دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه"([١٤]).

ونجد عند السوري محمد خير البقاعي مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة؛ لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج([١٥])، أما ترجمات عبد الوهاب ترو، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب، وإلا فما الفرق بين النصوصية الشمولية والنصوصية الشاملة؟!!

واستعمل المختار حسني مصطلح النصية الموازية([١٦]). واستعمل المقداد قاسم مصطلح الترافق([١٧]). وعليه، فإذا عدنا إلى قواميس اللغة

---

[١٤] – د. عبد الله ترو (تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقـدي المعاصر) ، **الفكر العربي المعاصر** – لبنان- العـددان ٦٠-١٩٨٩/٦١، ص ٨٠.

[١٥] – محمد خير البقاعي، (أزمة المصطلح في النقد الروائـي العربـي) ،**الفكر العربي**- بيروت، السنة ١٧، العدد ٨٣، سنة ١٩٩٦، ص ٨٤.

[١٦] – المختار حسني: (من التناص إلى األطراس)، **علامات في النقـد** – السعودية- الجزء ٢٥، المجلد ٧ /١٩٩٧، ص ١٧٨.

الأجنبية لتحديد مفهوم مصطلح La paratextualité)، وجدنا السابقة اليونانية -Para- الأصل، توظف بمعنى: بجانب. وهي في اللغة الفرنسية تسبق عدة كلمات كما ورد في معجم روبير الكبير. ولها معان أخرى مختلفة نذكر منها: المجاورة، والقرابة والمصاحبة والمشابهة والوقاية من... إلى آخره. و textualité تعني النصية، و texte تعني النص.

لذا أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة(Le paratexte)، أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي محمد بنيس، ومحمد خير البقاعي، وإن كان النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ. وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة. فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف.

كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص. وهكذا تشكل الملحقات المجاورة للنص (المؤلف–الجنس–المقدمات–العناوين–الحوارات إلخ...) نصوصا مستقلة مجاورة وموازية للنص. ولهذا فضلنا استعمال مصطلح (النص الموازي) في أطروحتي، مع توظيف مفاهيم أخرى كالعتبات وهوامش النص والملحقات النصية لتعضيد هذا المصطلح الأساسي.

---

[١٧] – تدييه، جان إيف:**النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣.

ويعتبر النص الموازي من أهم عناصر المتعاليات النصية-Transtextualité- إلى جانب التناص، والتعلق النصي، ومعمارية النص، والنص الواصف. ويتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية تتحدث عن النص بالشرح والتفسير والتوضيح، كعتبة المؤلف وعتبة الإهداء...إلخ.

ويعني هذا أن ما يهم جنيت ليس هو النص؛ ولكن التعالي النصي، والتفاعلات الموجودة بين النصوص عبر عمليات: الوصف وتداخل النصوص والمجاورة النصية والتعلق النصي من خلال جدلية السابق واللاحق، إلى جانب مكونات تداخل الأجناس الأدبية([١٨]).

وفي سياق طروحات جنيت؛ أشار جان ماري شافر Chaeffer إلى خاصية التعددية النصية (hypertextualité). فهي عنده تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلث بالنسبة إليه نماذج أجناس، كما يتضح من فحص ما سماه الباحث بالإشارات والسمات وآثار الأجناس([١٩]).

هذا، ويعرف جنيت النص الموازي في كتابه (الأطراس Palimpsestes) بأنه نمط ثان من التعالي النصي. "ويتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا. ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الـموازي، أو الملحـقات النصية Les Paratextes، كالعنوان، والعنوان الفردي،

[١٨] - G. Genette: **Introduction à l’Architexte**, seuil, pp ٨٧–٨٨.

[١٩] - Schaeffer (J.M): **Qu’est ce qu’un genre littéraire**, seuil, ١٩٨٤, p ١٧٥.

والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، والشريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا. وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"([٢٠]). وفي كتابه (عتبات seuils)، يضيف جنيت أن النص الموازي هو الذي " يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة."([٢١]) أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما يقول المثل المغربي: "أخبار الدار على باب الدار!". أو كما قال جنيت نفسه في شكل حكمة: "احذروا العتبات!".([٢٢])

إن النص الموازي " بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها،

---

٢٠ - Genette (G): **Palimpseste**, p ٩.

٢١ - Genette (G) : **Seuils**, p ٧.

٢٢ – نقلا عن عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة** (الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية).

سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"([23]).

وعليه، فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية. ولها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية. ويعرفه سعيد يقطين بأنه عبارة عن تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"([24]).

ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية. ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي. لذا فللعتبات " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه"([25]).

---

[23] – محمد الهادي، المطوي (في التعالي النصي والمتعاليات النصية) ،ص ١٩٥.

[24] – د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، ص ٩٩.

[25] – د. عبد العالي بوطيب: (برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي)، **المناهل**، المغرب، العدد ٥٥، السنة ٢٢، يونيو، ١٩٩٧، ص ٦٤.

وللنص الموازي وظيفتان وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه. بل إن المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص أساسا –كما أشار جنيت– في كونه "خطابا أساسيا، ومساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، وهو النص"([٢٦])، وهذا ما يكسبه –تداوليا– قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور ([٢٧]).

إذن، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية.

ويمكن تقسيم النص الموازي إلى قسمين:

١. النص الموازي الداخلي (Péritexte):

وتعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحيط بالنص أو المتن (النص المحيط)، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور.

والنص الموازي الداخلي عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه "عتبات"([٢٨]).

---

[٢٦] - G. Genette, **Seuils**, p ١٦.

[٢٧] - G. Genette: **Seuils,** p p ١٥.

[٢٨] - G. Genette: **Seuils,** p p ١٠-١١.

٢.٢.النص المـوازي الخارجي (Epitexte):

وتعني السابقة اليونانية (Epi) "على"، أي النص الموازي الخارجي أو الرديف أو النص العمومي المصاحب. "وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره"([٢٩]).

إذن، فالنص الموازي الخارجي هو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضع (النص العمومي المصاحب) في أي مكان خارج الكتاب: كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية، ولقاءات وندوات... إلخ

فهذان النصان (الداخلي والخارجي للنص الموازي) يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس. ولا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية.

إن العلاقة بين النصين: الموازي والرئيس، علاقة جدلية قائمة على التبنين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب. ولقد أهمل النقد الروائي الغربي والعربي النص الموازي مدة طويلة، واكتفى الباحثون والدارسون

---

[٢٩] – انظر محمد الهادي المطوي: (في التعـالي النـصي والمتعاليـات النصية)، ص ١٩٦؛ وجيرار جنيت: **عتبات**، ص ١٠–١١.

بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي، وأهملوا ما يحيط بهذا النص من هوامش وفهارس وعناوين وإهداءات وصور أيقونية وما إلى ذلك؛ على الرغم من أن رولان بارت R. Barthes ، يصرح بأن «كل ما في الرواية له دلالة»([٣٠]).

وقد أعادت الشعرية (Poétique) –بنيوية كانت أم سيموطيقية– الاعتبار لهذا النص الموازي المهمش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. وكل إقصاء لما هو خارجي، يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

ويضم النص الموازي أو هوامش النص –كما يعبر هنري ميتران H. Mitterand– مجموعة من العتبات والملحقات النصية الداخلية والخارجية. وأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

هذا وإن عتبات النص الموازي عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية أو الخارجية. وهي تنسج خطابا ميتا روائيا عن النص الإبداعي، وترسل حديثا عن النص والمجتمع والعالم.

ومهما بدت مستقلة أو محايدة، فإنها شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته ومداخله.

---

٣٠ - R Barthes; **L'effet du réel**, Ed. Seuil - Point ١٩٨٢, p ٨٣٣.

وعليه، لم يول النقد الروائي العربي النص الموازي أهمية كبرى إلى يومنا هذا، على الرغم من بعض الدراسات التي تعد على الأصابع في شكل مقالات أو أبحاث جزئية في حدود علمنا([31]).

وقد أصبح الآن من الضروري الاهتمام بعتبات النص الروائي، فهي أساسية لولوج عالم النص الأدبي وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، لكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنوان، والتقديم، والتصنيف، والإهداء، ومعمارية النصوص، والفضاء النصي بصفة عامة...

فالنص الموازي يهدف إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي"([32])،

---

[31] – ومن بينها دراسات كل من :
أ- د. سعيد يقطين: (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان)، **مجلة الكرمل**؛ قبرص، العدد ٤٦، ١٩٩٢.
ب- د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.
ج- عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)، **فضاءات مستقبلية**- المغرب- العددان ٢-٣/ ١٩٩٦.
د- د. عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص البنية والدلالة**، شركة الرابطة، ط١/١٩٩٦.
هـ- د. سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٢.
و- عبد الرحيم العلام : (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية) ،**علامات**، المغرب، العدد ١٩٩٧/٨م.
ز- د. عبد العالي بوطيب: ("برج السعود" وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) ،**المناهل**- المغرب- العدد ٥٥ السنة ٢٢ ، ١٩٩٧ ص ص ٦٣-٧٣.

[32] – د .شعيب حليفي، (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان) ،**مجلة الكرمل**- قبرص، العدد٤٦ /١٩٩٢، ص ٨٢.

وهو كذلك "البهو vestibule – بتعبير لوي بورخيس– الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل"([٣٣]). كما أنه "يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى"([٣٤]).

فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالنص الروائي ومراعاة السياقين: النص والتجنيسي، عملية ناجحة وهادفة؛ لأنها تحيط بالعمل الروائي من جميع جوانبه بدءا بكونه مخطوطا مرورا بطبعه وصولا إلى تلقيه.

وتبدو العتبات "موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما، يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه"([٣٥]).

وما زال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره، ويعيد النظر في دراسته ويصفه.

وحين متابعة الثقافة الأجنبية الغربية في تطورها، يلاحظ أن ما خصت به موضوع العتبات يمثل كما معتبرا على حد علمي([٣٦])، خصوصا وأنه بدا يتضح بشكل نظري أكثر مع جيرارجنيت في

---

[٣٣]- نفسه، ص ٨٢.

[٣٤] – د. شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان)، ص ٨٣.

[٣٥] – عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت– قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر) **فضاءات**، المغرب، العددان: ٢–٣، ١٩٩٦، ص ٣٧.

[٣٦] – مراجع عامة:

١) Genette (Gérard) : **<u>Palimpsestes</u>**, Paris, seuil, ١٩٧٢
٢) Genette (Gérard) : « transtextualités », **<u>Magasine littéraire</u>**, ١٩٢ (١٩٨٣), pp ٤٠-٤١.
٣) Genette (Gérard): **<u>Seuils</u>**, Paris seuil ١٩٨٧.
- <u>خطاب العنوان</u> :
٤) Duchet (Jacques): **<u>L'Assommoir de Zola</u>**, société, discours idéologie, Paris, Larousse, ١٩٧٣.
٥) Duchet (Claude): La fille abandonnée et la Bête humaine », Eléments de titrologie romanesque », **<u>Littérature</u>**, ١٢ (décembre ١٩٧٣), p p ٤٩-٧٣.
٦) Grivel (charles) : **<u>Production de l'Intérêt romanesque</u>**, Paris, La hage, Mouton, ١٩٧٣.
٧) Hoek (Léo): **<u>Pour une sémiotique du titre</u>**, Univ. d'Urbino, ١٩٧٣.
٨) Hoek (Léo): **<u>La marque du titre,</u>** Paris, la Hage, Mouton, ١٩٨١.
٩) Moncelet (christian), **<u>Essai sur le titre en littérature et dans les arts,</u>** la roche Blanche, POF, ١٩٧٢.
١٠) Vigner (Gérard): « Une unité discursive retreinte, le titre »: **<u>Le français dans le monde</u>**, ١٥٦ (octobre ١٩٨٠), pp ٣٠-٤٠
- <u>خطاب المقدمات</u> :
١١) Charles (Michel) : **<u>Phétorique de la lecture</u>**, Paris, seuil, ١٩٧٩.
١٢) Derrida (jacques): (Hors livre, dans ID, **<u>La dissémination</u>**, Paris, seuil ١٩٧٢), pp ٧-٦٧.
١٣) Duchet (claude): « Lillusion historique: l'enseignement des prefaces (١٨١٥-١٩٣٢), **Revue <u>d'histoire Littérature de la france</u>** (١٩٧٥), p p ٢٤٥-٢٦٧.

كتابه (عتبات Seuils) حيث قاربه نظريا وتطبيقيا([٣٧]).

لذا بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار درسها يندرج "ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"([٣٨]).

---

١٤) Hamon (Philippe): « texte littéraire et méta-langage », **Poétique**, ٣١ (١٩٧٧), pp ٢٦١-٢٨٤.
١٥) IDT (Geneviève) : « Fonction rituelle du métalangage dans les préfances hétérographes", **Littérature**, ٢٧ (١٩٧٧), pp ٦٥-٧٤.
١٦) Le cointre (simonne), legallot (Jean): "texte et paratexte, essai sur la préface du roman classique", dans **panorama sémiotique**, la Hage- Paris, New yprk, Mouton, ١٩٧٩, pp ٦٦٠-٦٧٠.
١٧) Mitterand (Henri): "Le discours préfaciel », dans **la lecture sociologique du texte romanesque**, Toronto, Stevens et Hakkert, ١٩٧٥, pp ٣-١٣.
A regarder : **Maurice de la croix et Fernand Hallyn : Méthode de texte**. Duclot, Paris ١٩٨٧.

[٣٧] – عبد الجليل الأزدي، نفسه ص ٣٧.
[٣٨] – عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص، البنية والدلالة**، ص ٧.

مدخل إلى المنـهج السيميائي

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية بفضل المثاقفة و الترجمة والاحتكاك مع الغرب ، من بينها : المنهج البنيوي اللساني والمنهج البنيوي التكويني والمنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتقبل الجمالي والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية وعلما لايمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصصات والمعارف الإنسانية.إذا، ماهي السيميولوجيا؟ وما منابعها؟ ومامرتكزاتها المنهجية؟ وما هي اتجاهاتها ومدارسها؟ وما مجالات تطبيقها سواء في الغرب أم عند العرب؟ وإلى أي مدى حقق البحث السيميائي نجاعته وفعاليته في مقاربة النصوص وتحليلها ولاسيما الأدبية منها . هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها قدر الإمكان.

١- تعريف المصطلح:

إن أهم الإشكالات النظرية التي يصطدم بها الدرس السيميائي يتجلى بالأساس في تداخل المصطلحات وتشعبها واختلاف مضامينها. لذلك سوف نقتصر في هذا الصدد على تحليل مدلول المصطلحين الرئيسين المستعملين في هذا الحقل المعرفي وهما: السيميوطيقاSémiotique والسيميولوجياsémiologie معترفين أننا مهما حاولنا إيجاد محاولة لتعريف هذين المصطلحين لانستطيع أن نستقر على تعريف دقيق ومحدد، لأن" أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا. خصوصا إذا نحن أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير"[xv]

ويضيف **جون كلود كوكيه J.C.Coquet** أحد اقطاب مدرسة باريس السيميائية قائلا:" إن القارىء العادي، وكذلك الباحث في مجال العلوم الاجتماعية من حقهما أن يتساءلا عن موضوع هذا العلم، إلا أنهما مع ذلك يجب أن يعلما- على الأقل- أن التعريفات والتحديدات، تختلف ولاسيما إذا تعلق الأمر بموضوع علمي لم يمر على ميلاده وقت طويل".[xvi]

إن هذين المصطلحين يترادفان على المستوى المعجمي، حيث استعملا في الأصل للدلالة على" علم في الطب وموضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض".[xvii] ولاسيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لايتجزأ من علم الطب.

وقد وظف أفلاطون لفظ Sémiotike للدلالة على فن الإقناع، كما اهتم ارسطو هو الآخر بنظرية المعنى وظل عملهما في هذا المجال مرتبطا أشد مايكون بالمنطق الصوري، ثم توالت اهتمامات الرواقيين الذين أسسوا نظرية سيميولوجية تقوم على التمييز بين الدال والمدلول والشيء (المرجع).

ومع بداية النهضة الأروبية نصادف الفيلسوف **ليبنتز Leibnitz** الذي "حاول أن يبحث عن نحو كلي للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير"[xviii].

وإذ حاولنا استقراء تراثنا العربي، وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة، وكشف قوانينها ولاسيما تلك المجهودات القيمة التي بذلها مفكرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين...إلخ.بيد أن مثل هذه الآراء السيميولوجية التي شملتها كل هذه المجالات المعرفية لم تكن منهجية أو مؤسسة على أسس متينة ولم تحاول يوما أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها أو تحدد موضوع دراستها أو اختيارالأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها. وبالتالي لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميولوجية مضطربة تجرفها وتتقاذفها التصورات الإيديولوجية والسوسيولوجية والثقافية. ويقول **مبارك حنون** في هذا الصدد :" إلا أن مثل تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها

مجالات معرفية عديدة. بقيت معزولة عن بعضها البعض. ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلها.
وإذا،بقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا تصوريا ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس". [xix]
يتفق جل الباحثين على أن المشروع السيميولوجي المعاصر بشر به **سوسير** في فرنسا في كتابه" **محاضرات في اللسانيات العامة**"،وارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي **شارل ساندرس بورس CHS . PEIRCE** في أمريكا. لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل وانفصل عن الآخر انفصالا تاما إلى حد ما.فالأول- كما قلنا- بشر في "**محاضراته**"ب" ظهورعلم جديد سماه السيميولوجيا(Sémiologie) سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ولن" يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة"[xx] على حد تعبير **سوسير-Saussure**- الذي يقول كذلك في هذا الصدد:" ونستطيع – إذا- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie : من الكلمة الإغريقية دلالة Sémion. وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني. ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءا من هذا العلم العام."[xxi]
وقد تزامن هذا التبشيرمع مجهودات **بورس**(**١٨٣٩-١٩١٤**) الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا. وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به ب "**السيميوطيقا** " **SEMIOTIQUE** " واعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره وتجلياته. ويعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات. يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميائي العام الذي يتبناه : " إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو

ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاد أو تاريخ علوم أو ويستا(ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء،أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية". [xxii]

إذا،فالسيميوطيقا حسب **بورس** تعني نظرية عامة للعلامات وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها... وبالتالي، تعد سيميائية **بورس** مطابقة لعلم المنطق . يقول **أمبرطو إيكو Umberto Eco** في هذا الخصوص عن **بورس** محددا مضمون علمه بكل دقة ووضوح وعلاقته بعلم المنطق:" لنستمع الآن إلى بورس: إنني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ماسميته **السيميوطيقا SEMIOTIC** أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل" إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر" المنطق" تعرض نفسها كنظرية للدلائل. وهذا مايربطها بمفهوم " **السيميوزيس**" الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل". [xxiii]

ويحسن بنا في هذا المضمار،أن نستحضر بعض تعاريف باقي الباحثين السيميائيين ولو بإيجاز كي يتسنى لنا التمييز بين المصطلحين أو بعبارة كي نستطيع الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه علينا بإلحاح ألا وهو: الفرق بين المصطلحين. وبالتالي، هل يؤثر تغيير شكل المصطلحين على تغيير مضمونهما؟

فهذا **بيير غيرو Pierre Guiraud** - أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية- يعرف السيميوطيقا قائلا:" السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات ، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...إلخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا". [xxiv]

يتبين لنا من خلال هذا التعريف أعلاه ، أن **غيرو** يتبنى نفس الطرح السوسيري الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، غير أن **رولان بارت Roland Barthes** سيفند هذا الطرح ويقلب المعادلة على عقبيها ، بتأكيده على أن السيميولجيا لايمكن أن تكون

سوى نسخة من المعرفة اللسانية. فإذا كان العالم السوسيري قد ضيق الدرس السيميولوجي ووجه كل اهتماماته للغة، وجعلها الأصل محل الصدارة ، فإن مفهوم **بارت** للسيميولوجيا فسح المجال بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير واهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجية **سوسير** كاللباس وأطباق الأكل والديكورات المنزلية ،ونضيف الأطعمة والأشربة وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية.

أما **جورج مونان George Mounin** أحد أنصار اتجاه سيمياء التواصل بفرنسا إلى جانب كل من برييطو Prieto **وبويسنس Buyssens** **ومارتينيه Martinet**...إلخ فيعني بالسيميولوجيا:"دراسة جميع السلوكات أو الأنظمة التواصلية، وعوض في الفرنسية بالسيميوطيقا SEMIOTIQUE". [xxv] ثم نصادف باحثا آخر وهو **أمبرطو إيكو** أحد اقطاب المدرسة الإيطالية السيميائية الذي يفضل استبدال مصطلح السيميولوجيا SEMIOLOGIEبمصطلح السميوطيقا SEMIOTIQUE يقول في مستهل كتابه: **البنية الغائبة La structure Absente** معرفا هذا العلم " السيميوطيقا تعني علم العلامات"[xxvi].

أما بالنسبة لمدرسة باريس التي تضم كلا من **غريماس Greimas** **وكوكيه Coquet** **وأريفي Arrivé**إلخ...فلها تعريف مغاير للتعاريف السالفة الذكر. فالسيميوطيقا في مشروعها" تأسيس نظرية عامة لأنظمة الدلالة"[xxvii].

هذا، ويتبين لنا من خلال التعريف أن السيميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى. فالسيميولوجيا –إذا- مترادفة للسيميوطيقا، وموضوعها دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية. فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر. وإن كانت هناك أسباب تميز بعضهما. فهي في الواقع أسباب تافهة تعتمد النزعة الإقليمية على حد تعبير**ترنس هوكز** الذي يقول في هذا الخصوص: " ومن غير اليسيرالتمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين للإشارة إلى هذا العلم(يعني به علم الإشارات) والفرق

الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين تقديرا لصياغة **سوسير** لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي **بيرس**"[xxviii]؛ لكن الصيغة الثانية السيميوطيقا كتسمية لمجال هذا العلم هي التي أقرت أخيرا. وقد أخذ بها من قبل " **المجمع الدولي لعلم السيميوطيقا**" المنعقد بباريس في شهريناير سنة ١٩٠٩م. يقول **أمبرطو إيكو** في هذا الصدد:" لقد قررنا على كل حال أن نتبنى هنا بصفة نهائية مصطلح السيميوطيقا Sémiotique بدون أن نتوقف عند المناقشات حول التوريطات الفلسفية أو المنهجية لكلا المصطلحين. نحن نخضع بكل بساطة للقرار المتخذ في يناير سنة ١٩٦٩ بباريس من لدن الهيئة الدولية التي تمخضت عنها الجمعية الدولية للسيميوطيقا والتي قبلت (بدون أن تقصي استعمال السيميولوجيا) مصطلح السيميوطيقا على أنه هو الذي ينبغي ابتداء من الآن أن يغطي جميع المفاهيم الممكنة للمصطلحين المتنافس فيهما"[xxix].

والاختلاف بين السيميولوجيا والسيميوطيقا في رأي كثير من الباحثين لايجب أن يأخذ الجانب الأوسع، أو الحيز الكبير من اهتماماتهم. إذ هما سيان كما رأينا، غير أن هذه الأخيرة، ونعني السيميوطيقا أصبحت تطغى في الساحة. يقول **غريماس** ردا على سؤال **روجي بول دروا Roger-Pol-droit** حول الاختلاف بين المصطلحين في حوار صدرته صحيفة " **العالم** **Le Monde** " ٧ يونيو ١٩٧٤م تحت عنوان: "**علم العلامات**" : " أظن أنه لاينبغي أن نضيع الوقت في مثل هذه الجدالات الكلامية حينما تكون أمامنا أشياء كثيرة. فعندما تقرر منذ سنوات في ١٩٦٨ إحداث جمعية دولية، وجب الاختيار بين المصطلحين. وبتأثير من جاكبسون وموافقة ليفي شتراوس وبنفنست وبارت بالإضافة إلي تم التمسك بالسيميوطيقا غير أن مصطلح السيميولوجيا له جذور عميقة في فرنسا. ومن ثم تم الأخذ بتسمية مزدوجة، وقد يعتقد اليوم أن الأمر يتعلق بشيئين مختلفين. وهذا أمر مغلوط طبعا. وسنقترح في الغالب وتبعا لنصيحة هيلمسليف لتخصيص اسم السيميوطيقات

Sémiotiques للأبحاث المتعلقة بالمجالات الخاصة كالمجال الأدبي والسينمائي والحركي كما سنعتبر السيميولوجيا بمثابة النظرية العامة لهذه السيميوطيقات."[xxx]

أهم ما يمكن أن نستشفه من خلال هذا التصريح ال"**كريماصي**" هو أنه حاول أن يقدم تفسيرا دقيقا لظاهرة لم يتم الحسم فيها على ما يبدو واقترح تبعا لنصيحة **هيلمسليف Hjelmslev** الأبحاث التي سيختص بها كل على حدة. فالسيميوطيقا ستنصب اهتماماتها على القسم المتعلق بالمجالات التطبيقية في حين يعد علم السيميولوجيا مجالا نظريا عاما تندرج تحته جميع السيميوطيقات وهذا ما نلامسه من خلال تصفحنا لبعض الكتب التي ألفت في هذا المجال. فحينما يتعلق الأمربتحليل نصوص أدبية كانت أم توراتية (دينية) أو حينما يتعلق الأمر بمحاولات تطبيقية بصفة عامة. يفضل مؤلفو هذه الكتب استعمال مصطلح السيميوطيقا لعنونة مؤلفاتهم التطبيقية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: " **عن المعنى: محاولات سيميوطيقية" Du sens :essais sémiotiques " لغريماس** و**"موباسان: سيميوطيقة النص، تمارين تطبيقية" Maupassant :la sémiotique du texte : exercices pratiques"** و**التحليل السيميوطيقي للنصوص- Analyse sémiotique des textes** لجماعة أنتروفيرن وغيرها من المؤلفات مثل : **ميشيل أريفي وكوكيه** إلخ...

ونستنتج من كل ما سبق، أن السميولوجيا والسميوطيقا كلمتان مترادفتان مهما كان بينهما من اختلافات دلالية دقيقة، أي إن السيميولوجيا تصور نظري والسيميوطيقا إجراء تحليلي وتطبيقي. وبالتالي، يمكن القول بأن السيميولوجيا هي **علم ونظرية عامة ومنهج نقدي تحليلي وتطبيقي.**

٢-المرجعيات والمنابت:

وتجدر الإشارة إلى أن السيميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري

فرديناند دو سوسير منذ القطيعة الإبيستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات الألسنية إن جاز التعبير مع الفيلولوجيا وفقه اللغة واللسانيات التاريخية الدياكرونية.وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية كالنقد الأدبي والأسلوبية والتحليل النفسي وعلم الاجتماع بالإضافة إلى جهود الوظيفيين والكلوسماتيكيين في اللسانيات والشكلانيين الروس في الشعرية.

وأخيرا، السيميولوجيا باعتبارها علما حديث النشأة اقتدت هي الأخرى في بناء صرحها النظري بالمبحث اللساني البنيوي، واستقت منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية تعد بمثابة مرتكزات أساسية يقوم عليها المبحث السيميائي الحديث، ولاسيما سيميوطيقا الدلالة التي تندرج في إطارها أبحاث **رولان بارت** السيميائية. هذا الأخير الذي التجأ منهجيا إلى اشتقاق بعض الثنائيات اللسانية وطبقها على موضوعات سيميائية غير لغوية ذات طبيعة اجتماعية كالألبسة والأطعمة...إلخ. أهم هذه الثنائيات: اللسان/الكلام، الدال/المدلول، المركب /النظام، التقرير/ الإيحاء.[xxxi]

وعليه، يمكن أن نحدد مجموعة من المرجعيات التي استندت إليها السيميولوجيا أو السيميوطيقا. ومن هذه المرجعيات أو المنابع:

١-الفكر اليوناني مع أفلاطون وأرسطو والرواقيين؛

٢- التراث العربي الإسلامي الوسيط (المتصوفة- نقاد البلاغة والأدب كالجاحظ...)؛

٣-الفكر الفلسفي والمنطقي والتداولي(**بيرس، فريج، كارناب، راسل...**)؛

٤-اللسانيات البنيوية والتداولية التحويلية بكل مدارسها واتجاهاتها؛

٥-الشكلانية الروسية ولاسيما **فلاديمير بروب** صاحب المتن الخرافي الذي انطلق منه **كريماس وكلود بريمون** لخلق تصورهما النظري والتطبيقي إلى جانب أعلام أخرى في مجالات الشعر والأدب والسرد....؛

٦-فلسفة الأشكال الرمزية مع **إرنست كاسيرر** الذي درس مجموعة من الأنظمة الرمزية التواصلية مثل: الدين والأسطورة والفن والعلم والتاريخ.

٣-مبادىء السيميوطيقا:

من المعلوم أن السيميوطيقا هي لعبة الهدم والبناء،تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة. ولايهم السيميوطيقا المضمون ولامن قال النص، بل مايهمها كيف قال النص ماقاله،أي شكل النص. ومن هنا فالسيميوطيقا هي دراسة لأشكال المضامين. وتتبني على خطوتين إجرائيتين وهما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد وتحديد ثوابته البنيوية.
وترتكز السيميوطيقا على ثلاثة مبادىء أساسية، وهي:

أ- **تحليل محايث**: نقصد بالتحليل المحايث البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي. وعليه،فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

ب- **تحليل بنيوي**: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف. ومن ثم، فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبنين من العلاقات. وهذا بدوره يؤدي بنا إلى تسليم أن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. ولذا لايجب الاهتمام إلا بالعناصر إلا ماكان منها داخلا في نظام الاختلاف تقييما وبناء. وهو مانسميه شكل المضمون، أي بعبارة أخرى تحليلا بنيويا لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما شكله ومعماره.

ت- **تحليل الخطاب**: يهتم التحليل السيميوطيقي بالخطاب، أي يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص

وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية. وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة.[xxxii]

٤-المدارس والاتجاهات السيميولوجية:

لقد استعرض **مارسيلو داسكال**[xxxiii] هذه الاتجاهات في اتجاهين رئيسيين:المدرسة الأمريكية المنبثقة عن **بيرس** والتي يمثلها كل من **موريس وكارناب وسيبووك** ، والمدرسة الفرنسية أو بالأحرى الأوربية المنبثقة عن **سوسير** والتي يمثلها كل من **بويسنس وبرييطو وجورج مونان ورولان بارت** وغيرهم. كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى يمثلها كل من **گريماس وبوشنسكي وجوليا كريستيفا**. لكن ما يلاحظ على **مارسيلو داسكال Marcelo Dascal** هو إغفاله لاتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميولوجية الروسي، وهي مدرسة **تارتو** التي يمثلها كل من **يوري لوتمان وأسبنسكي وبياتغورسكي وإيفانوف.**
أما الأستاذ **محمد السرغيني**[xxxiv] فهو يرتضي تقسيما ثلاثيا للاتجاهات السيميولوجية تتمثل في الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي. ولكنه يقسم الاتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي:

١-سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند **جورج مونان؛**

٢-اتجاه الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:

أ- اتجاه **بارت وميتز** الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.

ب- اتجاه مدرسة باريس الذي يضم : **ميشيل أريفي وكلود كوكيه وگريماس.**

ت- اتجاه السيميوطيقا المادية مع **جوليا كريستيفا**.

ث- اتجاه الأشكال الرمزية مع **مولينو وجان جاك ناتيي** أو ما يسمى مدرسة " **إيكس**" على اعتبار **مولينو** كان ولايزال يدرس بكلية آداب هذه المدينة الفرنسية.[xxxv]

في حين يفضل **مبارك حنون** [xxxvi] التقسيم التالي: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميوطيقا **بورس**، ورمزية **كاسيرر** وسيميولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس (**يوري لوتمان وأوسبانسكي وإيفانوف وطوبوروف**...) والباحثين الإيطاليين (**أمبرطو إيكو وروسي لاندي**...)، وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار" الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية". [xxxvii]

٥-موضوع السيميائيات:

من خلال تمعن التعريفات التي قدمت للسيميائيات يتضح أنها جميعها تتضمن مصطلح العلامة. ويعني هذا أن السيميولوجيا هي علم العلامات (الأيقون- الرمز- الإشارة). ومن الصعب إيجاد تعريف دقيق للعلامة لاختلاف مدلولها من باحث لآخر. فعند **فرديناند دوسوسير** تتكون العلامة من الدال والمدلول والمرجع. ولكنه استبعد المرجع لطابعه الحسي والمادي واكتفى بالصورة الصوتية وهي الدال والصورة الذهنية المعنوية وهي المدلول.كما اعتبرالسيميولوجيا علما للعلامات التي تدرس في حضن المجتمع. وهذا يؤكد لنا ارتكازالعلامة على ماهو لغوي ونفسي واجتماعي. وتبدو العلامة في تعاريف السيميائيين كيانا واسعا ومفهوما قاعديا وأساسيا في جميع علوم اللغة.
وتنقسم العلامات على نسقين:

أ- العلامات اللغوية المنطوقة:(اللغة- الشعر- الرواية-....).

ب- العلامات غيراللفظية:(الأزياء- الأطعمة والأشربة- الإشهار- علامات المرور- الفنون الحركية والبصرية كالسينما والمسرح والتشكيل ...).

وإذا كانت العلامة عند **سوسير** علامة مجردة تتكون من الدال والمدلول ، أي تتجرد من الواقع والطابع الحسي والمرجعي. فإن العلامة عند **ميخائيل باختين** العالم الروسي ذات بعد مادي واقعي لايمكن فصلها عن الإيديولوجيا. وفي نظره ليس كل علامة

إيديولوجية ظلا للواقع فحسب وإنما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع. إضافة على ذلك، يرى **باختين** أن العلامات لايمكن أن تظهر إلا في ميدان تفاعل الأفراد أي في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل. ومن هنا يخلص **باختين** في دراسته السيميائية إلى ثلاث قواعد منهجية وهي:

١-عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.
٢-عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.
٣-عدم عزل التواصل واشكاله عن أساسهما المادي.[xxxviii]

٦-علاقة السيميائيات بالمجالات الأخرى:

للسيميولوجيا تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية. فلقد ارتبطت السيميولوجيا في نشاتها مع اللسانيات والفلسفة وعلم النفس والسوسيولوجيا والمنطق والفينومولوجيا أو فلسفة الظواهرعلاوة على ارتباطها بدراسة الأنتروبولوجيا كتحليل الأساطيروالأنساق الثقافية غير اللفظية. كما ترتبط السيميولوجيا منهجيا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى والتشكيل والمسرح والسينما. وترتبط كذلك بالهرمونيطيقا وبدراسة الكتب الدينية المقدسة. وارتبطت كذلك بالشعرية والنحو والبلاغة وباقي المعارف الأخرى. وإذا كانت السيميولوجيا أعم من اللسانيات أي إن اللسانيات جزء من السيميولوجيا كما عند **سوسير** فإن **رولان بارت** يعتبر السيميولوجيا أخص من اللسانيات، أي إن السيميولوجيا فرع من اللسانيات وأن كثيرا من العلامات البصرية والأنساق غير اللفظية تستعين بالأنظمة اللغوية.

٧-مجالات التطبيق السيميولوجي:

لقد صار التحليل السيميوطيقي تصورا نظريا ومنهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية. وأصبح هذا التحليل مفتاحا حداثيا وموضة لابد من الالتجاء إليها قصد عصرنة الفهم وآليات التأويل والقراءة. ويمكن الآن أن نذكر مجموعة من الحقول التي استعملت فيها التقنية السيميوطيقية للتفكيك والتركيب:

١-الشعر(**مولينو- رومان جاكبسون- جوليا كريستيفا- جيرار دولودال- ميكائيل ريفاتير....).**

٢-الرواية والقصة: (**گريماس- كلود بريموند- بارت- كريستيفا-تودوروف- جيرار جنيت- فيليب هامون...).**

٣-الأسطورة والخرافة:(**فلاديمير بروب**...).

٤-المسرح(**هيلبو- كير إيلامElam Keir**).

٥-السينما(**كريستيان ميتز- يوري لوتمان**...).

٦-الإشهار(**رولان بارت- جورج بنينوG. Penino – جان دوران J. Durand ...**).

٧-الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة (**رولان بارت**-....).

٨-التشكيل وفن الرسم:(**بيير فروكستيلPierre Francastel - لويس مارتانlouis Martin- هوبرت داميش Ebert Damisch- جان لويس شيفر....).**

٩- التواصل: (**جورج مونان- بريبطو**-....).

١٠-الثقافة(**يوري لوتمان- توبوروف- بياتيكورسكي- إيفانوف- أوسبنسكي- أمبرطو إيكو- روسي لاندي-....).**

١١-الصورة الفوتوغرافية:(العدد الأول من مجلة **التواصل- رولان بارت– Avedon**...).

١٢- القصة المصورة La bande dessinée :(**بيير فريزنولد دورييلPierre Fresmanlt-Deruelle........**).

١٣- الموسيقى: (مجلة **Musique en jeu** في سنوات ٧٠-١٩٧١ ...).

١٤- الفن: (**موكاروفسكي**-.....).

٨-السيميولوجيا في العالم العربي:

ظهرت السيميولوجيا في العالم العربي عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الإنتاجات المنشورة في أوربا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب . وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا(**حنون مبارك- محمد السرغيني- سمير المرزوقي - جميل شاكر- عواد علي- صلاح فضل- جميل حمداوي- فريال جبوري غزول-**...)، أو عن طريق الترجمة(**محمد البكري- أنطون أبي زيد- عبد الرحمن بوعلي- سعيد بنكراد**...)، وإنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب(**محمد مفتاح- عبد الفتاح كليطو- سعيد بنكراد- محمد السرغيني- سامي سويدان**...)، أومقالات(انظر مجلة **علامات ودراسات أدبية لسانية وسيميائية** بالمغرب ومجلة **عالم الفكر** الكويتية **وعلامات في النقد** السعودية ومجلة **فصول** المصرية- ...)، ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية و الفنية والسياسية... على ضوء المنهج السيميائي أنجزت بالمغرب وتونس وهي لاتعد ولاتحصى.

ولقد وقع النقد السيميولوجي العربي في عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية في ترجمة المصطلح الغربيSémiologie-Sémiotique إذ نجد : علم الدلالة (**محمد البكري**...)- الرمزية(**أنطون طعمة** في دراسته" السميولوجيا والأدب"...)- السيمياء(**محمد مفتاح** في كتابه " في سيمياء الشعر القديم")- علم العلامات- علم الإشارات- السيميولوجيا- السيميوطيقا...

وما يلاحظ على هذه التطبيقات السميائية أنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء.أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها تبقى- في اعتقادي- تحصيل حاصل بعد

تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية والأسهم التواصلية ؛ولكن الفائدة قليلة جدا تتمثل في لعبة التفكيك والتركيب دون الحصول على معارف جديدة ماعدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة. ويلاحظ أيضا أن هذا المنهج السيميائي يقف عند حدود الملاحظة والوصف ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه الذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبي.

خاتمة:

تلكم نظرة موجزة عن مفهوم السيميولوجيا وما يتصل بها من مفاهيم، وتلكم كذلك أهم منابتها المرجعية و مبادىء التحليل السيميائي ومستوياته ومدارسه واتجاهاته وتطبيقاته في الغرب والعالم العربي.

[١]- الهوامش:

١ - عبد الرحيم جيران: (مفهوم السيميائيات)، **الحوار الأكاديمي والجامعي**، العدد١، السنة ١يناير١٩٨٨، ص:٧؛

[١]- J.C.Coquet et autres : **Sémiotique : l'école de Paris**. Hachette ١٩٨٢, Paris : ٥ ;

[١] - A regarder, **Le petit Robert**, Paris, ١٩٧٦, p : ١٦٣٣ ;

[١]- أنور المرتجي: **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٧، ص: ٣؛

[١]- مبارك حنون: (السيميائيات بين التوحد والتعدد)، **الحوار الأكاديمي والجامعي**، العدد٢، فبراير ١٩٨٨، السنة١، ص: ٨؛

[١]- فرديناند دي سوسير: **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة عبد القادر قنيني، ط١، ١٩٨٧،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص:٨٨؛

[1]- نفس المرجع، ص:٢٦؛

[1] -Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov : **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Edition du Seuil, ١٩٧٢, p : ١١ ;

[1]- نقلا عن ترجمة إدريس بلمليح: **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، ط١، ١٩٨٤، دار الثقافة ، البيضاء، ص:١١١؛

[1]- بيير غيرو: **السيمياء**، ترجمة: أنطون أبي زيد،ط١، ١٩٨٤، منشورات عويدات بيروت ، لبنان، ص: ٥؛

[1]- George Mounin : **Clefs pour la Linguistique** .Collection Clefs ,١٩ éditions, Paris : ١٣٣ ;

[1]- U .ECO : **La Structure Absente** : ٨ ;

[1] - Coquet et autres : **Sémiotique : l'école de Paris**, p : ٥ ;

[1]- ترنس هوكز: **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة مجيد الماشطة، ط١ ،١٩٩٦، بغداد ، العراق، ص:١١٤؛

[1]- U. Eco : **la Structure Absente** : ١١ ;

[1]- A regarder **: la sémiotique : L'école de Paris, Paris** :١٢٨ ;

[1]- رولان بارت: **مبادىء في علم الأدلة**، ترجمة محمد البكري، دار قرطبة للنشر بالدارالبيضاء ، ط١، ١٩٨٦؛

[1]- Groupe d'Entreverne **: Analyse Sémiotique des textes**, éd. Toubkal, Casablanca, ١٩٨٧, p : ٧-٩ ;

[1]- مارسيلو داسكال: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحميداني وأخرين، ط١ ، ١٩٨٧، دار أفريقيا الشرق، البيضاء.

[1]- د. محمد السرغيني**: محاضرات في السيميولوجيا**،دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط١ ،١٩٨٧م؛

[1]- محمد السرغيني: نفس المرجع، صص:٥٥-٦٦؛

[1]- مبـارك حنـون :**دروس فـي الـسيميائيات**، ط١ ، ١٩٨٧، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛

[1]- المرجع السابق، ص: ٨٥؛

[1]- انظـرد. عبـد الـرحمن بـوعلي: **محاضرات فـي الـسيميولوجيا**، ألقيت على طلبة الإجازة بكلية الآداب بوجدة سنة ٢٠٠٥-٢٠٠٦

سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة

من أهم المناهج الأدبية واللسانية التي ظهرت في الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة **المنهج السيميولوجي** الذي يدرس النص الأدبي والفني باعتبارهما علامات لغوية وغير لغوية تفكيكا وتركيبا. وقد تعرف المفكرون العرب على هذا المنهج نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب ونتيجة الاطلاع على مستجدات الحقل اللساني و تمثل تصورات ما بعد البنيوية وعبر البعثات العلمية المتوجهة إلى جامعات الغرب و نتيجة فعل الترجمة. إذاً، ماهي السيميولوجيا والسيميوطيقا ؟ وما هي مرتكزات منهجية التحليل السيميوطيقي؟ وما هي أهم اتجاهاتها النظرية والتطبيقية؟ وما الفرق بين سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة؟ هذا ما سنعرفه في موضوعنا هذا.

١- **مفهوم السميولوجيا وخطواتها المنهجية:**

السيميولوجيا هو علم العلامات أو الإشارات أو الدول اللغوية أو الرمزية سواء أكانت طبيعية أم اصطناعية، ويعني هذا أن العلامات إما يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعها واصطناعها والاتفاق مع أخيه الإنسان على دلالاتها ومقاصدها مثل: اللغة الإنسانية ولغة إشارات المرور، أو أن الطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفوي وفطري لادخل للإنسان في ذلك كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ مثل: آه، آي.....

وإذا كانت اللسانيات تدرس كل ماهو لغوي ولفظي، فإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وماهو غير لغوي، أي تتعدى المنطوق إلى ماهو بصري كعلامات المرور ولغة الصم والبكم والشفرة السرية ودراسة الأزياء و طرائق الطبخ. وإذا كان فرديناند دو سوسيرF.De.Saussure يرى أن اللسانيات هي جزء من علم الإشارات أو السيميولوجيا Sémiologie ، فإن رولان بارت R.Barthes في كتابه" **عناصر السيميولوجيا**" يقلب الكفة فيرى

بان السيميولوجيا هي الجزء واللسانيات هي الكل. ومعنى هذا أن السيميولوجيا في دراستها لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية كالأزياء والطبخ والموضة والإشهار تعتمد على عناصر اللسانيات في دراستها وتفكيكها وتركيبها . ومن أهم هذه العناصر اللسانية عند رولان بارت نذكر: الدال والمدلول،واللغة والكلام، والتقرير والإيحاء، والمحور الاستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي.
وإذا كان الأنگوسكسونيون يعتبرون السيميولوجيا إنتاجا أمريكيا مع **شارل ساندرس بيرس** Perce في كتابه" **كتابات حول العلامة**"، فإن الأوربيين يعتبرونها إنتاجا فرنسيا مع فرديناند دوسوسير في كتابه " **محاضرات في علم اللسانيات**" سنة ١٩١٦م. وإذا كانت السيميولوجيا الأمريكية مبنية على المنطق وفلسفة الأشكال الرمزية الأنطولوجية (الوجودية) والرياضيات، فإن السيميولوجيا الفرنسية مبنية على الدرس اللغوي واللسانيات.
وإذا كان مصطلح السيميولوجيا يرتبط بالفرنسيين وبكل ماهو نظري وبفلسفة الرموز وعلم العلامات والأشكال في صيغتها التصورية العامة ، فإن كلمة السيميوطيقا الأمريكية Sémiotique قد حصرها العلماء في ماهو نصي و تطبيقي و تحليلي. ومن هنا يمكن الحديث عن سيميوطيقا المسرح وسيميوطيقا الشعر وسيميوطيقا السينما. وعندما نريد الحديث عن العلامات علميا أو نظريا أو تصوريا نستخدم كلمة السيميولوجيا Sémiologie.
وتتعدد الاتجاهات السيميولوجية ومدارسها في الحقل الفكري الغربي، إذ يمكن الحديث عن سيميولوجيا **بيرس**، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الثقافة مع المدرسة الإيطالية (أمبرطو إيكو Eco وروسي لاندي Landi)، والمدرسة الروسية" **تارتو** Tartu" (أوسبنسكي Uspenski ويوري لوتمان Lotman وتوبوروف Toporov وإڤانوف Ivanov وبياتيگورسكي Pjtigorski)، ومدرسة باريس السيميوطيقية مع جوزيف كورتيس Cortés وگريماس Greimas وميشيل أريفي M.Arrivé وجان كلود كوكيه Coquet وكلام Calame وفلوش Floche وجينيناسكا Geninasca وجيولتران Gioltrin

ولوندوفسكي Landovski ودولورم Delorme، واتجاه السيميوطيقا المادية التي تجمع بين التحليلين: النفسي والماركسي مع جوليا كريستيفا J.kréstiva، ومدرسة ليون التي تتمثل في جماعة أنتروفرن Groupe d'Entroverne، ومدرسة **إيكس AIX** مع جان مولينو J.molino وجان جاك ناتيي J.Natier التي تهتم بدراسة الأشكال الرمزية على غرار فلسفة إرنست كاسيرر Cassirer . ولكن على الرغم من هذه الاتجاهات العديدة يمكن إرجاعها إلى قطبين سيميولوجيين وهما: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة. إذاً، ماهي منهجية التحليل السيميوطيقي؟

٢- خطوات المنهج السيميولوجي:

قلنا سابقا إن السيميولوجيا علم الدوال اللغوية وغير اللغوية ، أي تدرس العلامات والإشارات والرموز والأيقونات البصرية. كما تستند السيميولوجيا منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب (تشبه هذه العملية تفكيك أعضاء الدمية وتركيبها) على غرار البنيوية النصية المغلقة. و نعني بهذا أن السيميوطيقي يدرس النص في نظامه الداخلي البنيوي من خلال تفكيك عناصره وتركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون وإقصاء المؤلف والمرجع والحيثيات السياقية والخارجية والتي لا ننفتح عليها إلا من خلال التناص لمعرفة التداخل النصي وعمليات التفاعل بين النصوص وطبيعة الاشتقاق النصي وتبئير الترسبات الخارجية والمستنسخات الإحالية داخل النص المرصود سيميائيا.

وعليه، فالسيميوطيقا هي لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالاته. فعبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية يكتشف المعنى وتستخرج الدلالة. ومن ثم، فالهدف من دراسة النصوص سيميوطيقيا وتطبيقيا هو البحث عن المعنى والدلالة و استخلاص البنية المولدة للنصوص منطقيا ودلاليا.

وتنحصر منهجية السيميوطيقا في ثلاثة مستويات وهي:

أ- **التحليل المحايث**: ونقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ماهو إحالي خارجي كظروف النص والمؤلف وإفرازات الواقع الجدلية. وعليه، فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.
ب- **التحليل البنيوي**: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف. ومن ثم، فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات. وهذا بدوره يؤدي بنا إلى تسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. ولذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر التي تبلور نسق الاختلاف والتشاكلات المتآلفة والمختلفة. كما يستوجب التحليل البنيوي الدراسة الوصفية الداخلية للنص ومقاربة شكل المضمون وبناه الهيكلية والمعمارية.
ت- **تحليل الخطاب**: إذا كانت اللسانيات البنيوية بكل مدارسها واتجاهاتها تهتم بدراسة الجملة انطلاقا من مجموعة من المستويات المنهجية حيث تبدأ بأصغر وحدة وهي الصوت لتنتقل إلى أكبر وحدة لغوية وهي الجملة والعكس صحيح أيضا، فإن السيميوطيقا تتجاوز الجملة إلى تحليل الخطاب.

و تسعفنا هذه المستويات المنهجية كثيرا في تحليل النصوص ومقاربتها. ففي مجال السرد يمكن الحديث عن بنيتين : البنية السطحية والبنية العميقة على غرار لسانيات **نوام شومسكي Chomsky**. فعلى المستوى السطحي يدرس المركب السردي الذي يحدد تعاقب وتسلسل الحالات والتحولات السردية، بينما يحدد المركب الخطابي في النص تسلسل أشكال المعنى وتأثيراتها.

وإذا انتقلنا إلى البنية العميقة فيمكن لنا الحديث عن مستويين منهجيين: المستوى السيميولوجي الذي ينصب على تصنيف قيم المعنى حسب ما يقوم بينهما من العلاقات والتركيز على التشاكلات السيميولوجية، والمستوى الدلالي وهو نظام إجرائي يحدد عملية الانتقال من قيمة إلى أخرى ويبرز القيم الأساسية والتشاكل الدلالي .

ويعد المربع السيميائي Le Carré Sémiotique حسب گريماس المولد المنطقي والدلالي الحقيقي لكل التمظهرات السردية السطحية عبر عمليات ذهنية ومنطقية و دلالية يتحكم فيها التضاد والتناقض والتضمن أو الاستلزام.

أما سيميولوجيا الشعر فتحلل النص من خلال مستويات بنيوية تراعي أدبية الجنس الأدبي كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي ، والمستوى التركيبي في شقيه: النحوي والبلاغي، والمستوى التناصي.

أما فيما يتعلق بالمسرح فيدرس من خلال التركيز على العلامات المسرحية اللغوية والعلامات غير اللغوية. و بتعبير آخر يدرس المسرح عبر تفكيك العلامات المنطوقة (الحوار والتواصل اللغوي بصراعه الدرامي وتفاعل الشخصيات والعوامل الدرامية....) والعلامات البصرية (السينوغرافيا- التواصل- الديكور- الركح- الإنارة- الأزياء- الإكسسوارات- البانتوميم- الكوريغرافيا...).

٣- سيميولوجيا التواصل :

يستند التواصل حسب **رومان جاكبسون** R.Jakobson إلى ستة عناصر أساسية وهي: المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والمرجع واللغة. وللتوضيح أكثر نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي...

هذا، و تهدف **سيميولوجيا التواصل** عبر علاماتها وأماراتها وإشاراتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي. وبتعبير آخر تستعمل السيميولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر والتأثير عليه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه .ومن هنا فالعلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال

والمدلول والوظيفة القصدية[xxxix]. كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة) وتواصل إبلاغي غير لساني (علامات المرور مثلا).

ويمثل هذه السيميولوجيا كل من بريبطو Prieto ومونان Mounin وبويسنس Buyssens الذين يعتبرون الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ وتحمل قصدا تواصليا. وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية. كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير على المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا وقد لايكون مقصودا. و يستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات والمعينات Indications التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث: ١- **الأمارات العفوية** وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا مثال : لون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر يوم غد. و**الأمارات العفوية المغلوطة** التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية ليوهمنا بأنه غريب عن البلد.٣- و**الأمارات القصدية** التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثل : علامات المرور، وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا **بالعلامات**.[xl]

وكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية الوظيفية، يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل . وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره : عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية وغير اللفظية الموجهة إلى التلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكاته الطائشة فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ.

٤- سيميولوجيا الدلالة:

يعتبر **رولان بارت** خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة. فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل. فهناك من يدل باللغة

وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة. ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي. وقد انتقد **بارت** في كتابه " **عناصر السيميولوجيا**" الأطروحة **السوسيرية** التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبينا بأن" اللسانيات ليست فرعا ، ولو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات". [xli]

وبالتالي، تجاوز **رولان بارت** تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث "إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن " الأشياء" تحمل دلالات. غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة. فهي، إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا مادفع **ببارت** إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة". [xlii]

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى **بارت** فقد حددها في كتابه" **عناصر السيميولوجيا**" ، وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية وهي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء(الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية).

وهكذا حاول **رولان بارت** التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار... الخ

ويعني هذا أن **رولان بارت** عندما يدرس الموضة مثلا يطبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال استقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية

والنفسية والاقتصادية والثقافية. ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية.
ويمكن إدراج المدارس السيميائية النصية التطبيقية التي تقارب الإبداع الأدبي والفني ضمن **سيميولوجيا الدلالة**، بينما سيميوطيقا الثقافة التي تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية يمكن إدراجها ضمن سيميولوجيا التواصل.
ولتبسيط **سيميولوجيا الدلالة** نقول: إن أزياء الموضة وحدات دالة إذ يمكن أثناء دراسة الألوان والأشكال لسانيا أن نبحث عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية. كما ينبغي البحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز والأساطير ومعاني البحور الشعرية الموظفة ودلالات تشغيل معجم التصوف أو الطبيعة أو أي معجم آخر.

خاتمـــة:

يتبين لنا من خلال هذا العرض الوجيز أن السيميولوجيا باعتبارها علما للأنظمة اللغوية وغير اللغوية قسمان: سيميولوجيا تهدف إلى الإبلاغ والتواصل من خلال ربط الدليل بالمدلول والوظيفة القصدية. أما سيميولوجيا الدلالة فتربط الدليل بالمدلول أو المعنى. وبعبارة أخرى إن سيميولوجيا الدلالة ثنائية العناصر(ترتكز العلامة على دليل و مدلول أو دلالة)، بينما سيميولوجيا التواصل ثلاثية العناصر(تنبني العلامة على دليل و مدلول ووظيفة قصدية). وإذا كان السيميوطيقيون النصيون يبحثون عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي والفني، فإن علماء سيميوطيقا الثقافة يبحثون عن المقصديات والوظائف المباشرة وغير المباشرة.

الهوامش:

[1] - د. جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، **عالم الفكر**، الكويت،المجلد٢٥، العدد٣، يناير/مارس١٩٩٧،ص:٨٩؛

[1] - حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧،ص:٧٣؛

[1] - حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، ص:٧٦؛

[1] - نفس المرجع السابق، ص: ٧٤؛

المقاربة السيميائية عند جوزيڤ كورتيس

يعد جوزيف كورتيس **J.Courtès** من أهم أعضاء مدرسة باريس السيميوطيقية إلى جانب ثلة من الباحثين الذين كانوا يدرسون في جامعات العاصمة الفرنسية ومؤسساها العليا وكانوا تلامذة ألجيرداس جوليان گريماس **A.J.Gremas**، ومن هؤلاء الدارسين : ميشيل أريفي **M.Arrivé** وشابرول **C.Chabrol** وجان كلود كوكي **J.C.Coquet** وآخرين. ولعل مايؤكد نعت هذا الاتجاه بهذه التسمية "مدرسة باريس السيميوطيقية" ماصدر عن أصحابها من كتب تعتمد تسمية المدرسة بـ "**Sémiotique:l'école de Paris**" إشارة إلى تصوراتها النظرية والمنهجية والتطبيقية التي تصدر عن مرجعية تكاد تكون متطابقة.

فإذا نظرنا إلى جهود هؤلاء الدارسين ومنهم جوزيف كورتيس وجدناهم قد كرسوا كل جهودهم لدراسة منحى صعب في اللسانيات وهو المدلول أو جانب المعنى أو الدلالة أو التدليل **La signification**، واستكشاف جميع القوانين والقواعد الثاوية والثابتة التي تتحكم في توليد النصوص في تمظهراتها النصية واللامتناهية العدد والمختلفة على مستوى التنوع الأجناسي.وتطلعنا مكتبات هذه المدرسة بمؤلفات شتى معنونة بكلمة السيميوطيقا**Sémiotique** التي تحيل على الجانب التطبيقي على عكس السيميولوجيا**Sémiologie** التي تشير إلى التصورات النظرية لعلم العلامات.

هذا، وقد طبقت السميوطيقا النصية التطبيقية التحليلية على عدة نصوص مختلفة الأجناس: سردية وحكائية ودينية وقضائية وسياسية وفنية.....وكانت تنطلق هذه الدراسات السيميوطيقية من اللسانيات والأنتروبولوجيا حيث

استلهمت أعمال ڤلاديمير بروب وكلود ليڤي شتروس ومنجزات الشكلانية الروسية.

وتستند مدرسة باريس السيميوطيقية ومنها أعمال كورتيس إلى تحليل خطاب النص بنيويا بطريقة محايثة تستهدف دراسة شكل المضمون للوصول إلى المعنى الذي يبنى من خلال لعبة الاختلافات والتضاد، وبهذا تتجاوز بنية الجملة إلى بنية الخطاب. وهنا لا أهمية للمؤلف وما قاله النص من محتويات مباشرة وأقوال ملفوظة وأبعاد خارجية ومرجعية، بل مايهم السيميوطيقي هو كيف قال النص ما قاله، أي البحث عن دال أو شكل المدلول أو المحتوى على طريقة تقسيم هلمسليف للدال والمدلول بطريقة رباعية: دال الدال ودال المدلول ومدلول الدال ومدلول المدلول.

ومن أهم الكتب التي ألفت ضمن مدرسة باريس هو كتاب جوزيف كورتيس" مدخل إلى السيميوطيقا السردية والخطابية **Introduction à la sémiotique narrative et discursive: méthodologie et application**" الذي صدر عن دار هاشيت **Hachette** للطبع باريس سنة ١٩٧٦م،وفيه يبسط صاحبه **نظرية أستاذه گريماس السيميوطيقية في تحليل السرد** والخطاب بصفة عامة. والكتاب عبارة عن مقاربة منهجية وتحليلية تطبيقية على غرار كتاب جماعة أنتروفيرن Groupe D'Entrouvernes" **التحليل السيميوطيقي للنصوصAnalyse sémiotique des textes**" يحلل فيه كورتيس قصة شعبية فانطاستيكية فرنسية وهي" **سوندريون**" من الناحيتين: **السردية والخطابية. كما أن الكتاب عبارة عن محاضرات جامعية أسبوعية ألقيت على الطلبة فيما بين١٩٧٤ و١٩٧٥م. وتنصب هذه المحاضرات المنهجية على دراسة هذه القصة الشعبية من زاوية نحوية دلالية مثل كلود ليڤي شتروس في**

دراسته للأساطير البدائية . وقد امتح كورتيس تصوراته النظرية والمنهجية في تطبيقه التحليلي من اللسانيات التوليدية التحويلية التي أرسى دعائمها الأمريكي نوام شومسكي ، والتي تربط المستوى السطحي بالمستوى العميق، كما عمل على تجريب مصطلحات أستاذه گريماس للتأكد من نجاعتها وكفايتها الإجرائية والتطبيقية.

هذا، ويتجاوز كورتيس سيمياء التواصل التي نجدها عند فرديناند دوسوسير ورولان بارت وجورج مونان وبريبطو وآخرين نحو سيميائية الدلالة التي أسسها أندري جوليان گريماس في دراساته وأبحاثة السيميوطيقية العديدة و خاصة كتابه" في المعنى **Du sens**". ويعتمد كورتيس في منهجيته السيميوطيقية على المقاربة الوصفية العلمية الرصينة التي تتكئ على الاستقراء والاستنباط منتقلا من مستوى إلى آخر جامعا بين التصور المنهجي والتحليل التطبيقي بشكل تعليمي بيداغوجي.

وإذا كانت اللسانيات الوصفية تهتم بالدال من خلال رصد بنى التعبير والشكل اللغوي للمنطوق، فإن السيميوطيقا لدى كورتيس تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته أي دراسة شكل محتواه. فعلى مستوى شكل المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي.

وعليه، فإن التحليل السيميوطيقي لمدرسة باريس غالبا ما ينصب على تناول المعنى النصي من خلال زاويتين منهجيتين : الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكون السردي الذي ينظم تتابع تسلسل حالات الشخصيات وتحولاتها، والمكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى. وفي الزاوية العميقة ترصد شبكة العلاقات التي تنظم قيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها، وكذلك تبين نظام العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة

إلى أخرى. وللتبسيط أكثر، فإن السيميوطيقي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية مع إبراز مساراتها والأدوار التيماتيكية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي. وعلى المستوى العميق يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل**Isotopies** والمربع السيميائي **Carré Sémiotique** الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردا وحكيا. ويقوم هذا المربع السيميائي على تشخيص علاقات التضاد والتناقض والاستلزام. ومن خلال الاختلاف والتناقض والتضاد يولد المعنى في أشكال تصويرية مختلفة ويتمظهر على مستوى السطح بصيغ تعبيرية مختلفة ومتنوعة.

وإذا عدنا إلى كورتيس في كتابه الذي ترجمه زميلنا الدكتور جمال حضري- الباحث الجزائري القدير- وقد توفق في ترجمته أيما توفيق بسبب عربيته السليمة ودقته في ترجمة المصطلحات وتمكنه من الأدوات السيميوطيقية تصورا وتطبيقا سنجد إشارات مهمة إلى عدة مستويات تحليلية منهجية وتطبيقية أثناء التعامل مع النص محايثة وتفكيكا و تركيبا . ويتمثل المستوى الأول في التمظهر النصي الذي يتجسد في النص بكلماته ولغته وتعابيره التي تواجهنا بشكل مباشر وهذا يخرج عن إطار التحليل السيميوطيقي، لكن ما يهم كورتيس هو دراسة المحتوى من خلال التركيز على مستواه الشكلي عبر استقراء المستوى السطحي بوصف وحداته وعلاقاته صرفا ونحوا وتركيبا، والانتقال بعد ذلك إلى تحليل المستوى العميق برصد السيمات **Sèmes** والبنى الدلالية العميقة التي تولد كل التمظهرات الدلالية السطحية.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نقول بأن كتاب" مدخل إلى الـــسميوطيقا السردية والخطابية" لجوزيف كورتيس كتاب منهجي تطبيقي غني بالفوائـــد السيميوطيقية النظرية والتحليلية البيداغوجية والتعليمية التي تسعفنا في مقاربة النصوص والخطابات قصد تحديد المعنى بطريقة علمية وصفية مقننة بمجموعة من المستويات اللسانية المنظمة قصد البحث عن القواعد التي تولد النصوص اللامتناهية العدد من أجل معرفة آليات التوليد النصي والخطابي وميكانيزمات الإنتاج السردي والحكائي والقصصي . أي إنه من اللازم البحـــث علميـــا ومنطقيا وشكلانيا عن البنيات الثابتة التي تولد المتغيرات النـــصية بطريقـــة منطقية ودلالية. ويعد الكتاب الذي يترجمه الدكتور جمال حضري إضافة مهمة في مجال ترجمة النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة يمكن أن تستفيد منها المكتبة النقدية العربية التي هي في حاجة إلى تجديد حمولاتها النقدية وأدواتها في المقاربة والتحليل والوصف والتفسير.

النقد الببليوغرافي

(الببليوغرافي محمد قاسمي نموذجا)

١- مدخل إلى الدرس البيبليوغرافي:

كثير من الناس يعتقدون أن العمل البيبليوغرافي عمل سهل يشبه عمل المكتبي الذي يهتم بوضع لوائح الكتب وأسماء الناشرين ويحدد أثمنتها وقوائم المطابع وأرقام هواتفها. وهذا ينطبق كثيرا على عمل المحقق الذي يستسهله كثير من الدارسين والباحثين على الرغم من أن هذا العمل شاق وصعب يتطلب من الدارس جمع النسخ العديدة ومقابلتها وتوثيقها واختيار النسخة الأقرب إلى الصواب، ثم تصحيح أخطائها بالمقابلة مع نظيرتها في النسخ الأخرى. وينهي المحقق عمله بتحليل العمل وتقويمه مضمونا وشكلا، ثم نشره مطبوعا في المرحلة الأخيرة ليصل إلى المتلقي منقحا ومهذبا. أما الدرس البيبليوغرافي فهو أول درس ينبغي أن يلتجئ إليه الناقد والباحث والمبدع على حد سواء قبل الشروع في أي عمل أدبي أو فني أو ثقافي لمعرفة الجذور الجنيالوجية للعمل الأدبي وأصوله الأولى ومراحل تطوره وسيرورة التأثير والتأثر ومعرفة اللاحق من السابق قصد استنتاج الأحكام بناء على التحقيب والتصنيف والتقويم وملاحظة المعطيات الموازية التي تتمثل في سياق الطبع والنشر والتوزيع وعدد الطبعات.

ولكي ينجز العمل الببليوغرافي المحترم علميا وأكاديميا لابد للدارس أن تكون له مكتبة عامرة بالكتب والمصادر والمراجع، وأن يكون له أرشيف من المجلات والصحف والمطبوعات ، و أن يتحلى بقدرة هائلة من العزم والهمة والإرادة القوية على التتبع والارتحال والتنقيب في المكتبات الخاصة والعامة مع التسلح بالصبر الجميل والتوكل على الله. ولن يحقق البحث العلمي ثمراته المرجوة منهجيا إلا بتحديد الببليوغرافيا بكل دقة وضبط عن طريق ذكر المصادر والمراجع التي سبقت إلى تناول الموضوع في مجال

معين. ويعني هذا أن العمل البيبليوغرافي يستند إلى عدة خطوات أساسية وهي : جمع الوثائق والمصادر والمراجع سواء أكانت ورقية أم رقمية، وتحديد موضوع البيبليوغرافيا، وملاحقة المادة وملاحظتها، وقراءة المعطيات الوثائقية، وتحديد منهجية الترتيب والتصنيف وذلك بالاعتماد إما على التحقيب الدياكروني وإما الاعتماد على المعطى الوصفي، زد على ذلك إبراز السياق الزمني والمكاني وتوصيف المبدع بيوغرافيا بذكر اسمه ومولده ونشأته مع تحديد جنس كتابه وطبيعة عمله اعتمادا على نظرية الأدب في التجنيس وتصنيف الأنواع. كما يتم التركيز أيضا على تحديد طبعات الكتاب المصنف وعددها وأسباب تعددها وأهمية الكتاب في مسار التحقيب والتطور الإبداعي. وينهي الباحث عمله بعد ذلك بتدبيج مجموعة من الخلاصات والنتائج المتعلقة بمجموعة من المعايير النقدية والبيبليوغرافية كالمعيار الزمني والمكاني والكمي والدلالي والفني والوظيفي التي اعتمدها الباحث في عملية الوصف والملاحظة والتصنيف والتقويم. وبعد ذلك يأتي الدارس سواء أكان ناقدا أم باحثا ليجد المعلومات جاهزة فيبدأ في التمطيط والتوسيع والمقارنة والاستنتاج. وكل ما يقوم به هذا الدارس هو من فضل عمل البيبليوغرافي ودأبه الشاق المضني. ونأتي، نحن القراء أو السامعين، في الأخير لنقول كلاما غير مسؤول وغير علمي بأن البيبليوغرافيا عملية سهلة يهرب إليها الخاملون لسرد المصادر والمراجع. وهذا الحكم خاطئ وليس موضوعيا ينم عن جهل صاحبه وتسرعه في إصدار الأحكام.

١- **الدرس البيبليوغرافي في المغرب**:

تتعدد أنواع البيبليوغرافيات بتعدد المجالات والعلوم والمعارف والاختصاصات واللغات، ولكن المجال الذي يهمنا هو الدرس الأدبي والفني بكل أنواعهما : الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح والنقد والسينما والتشكيل... ولقد ارتبط الدرس البيبليوغرافي بالدرس الجامعي بما فيها بحوث الإجازة والماجستير

والدكتوراه. لذلك ظهرت البيبليوغرافيا مع ظهور الجامعة المغربية والدرس الأدبي. فكان الباحث ينطلق في بحثه من رصد المراجع والمصادر وذكر كل من سبقه إلى موضوعه تحقيبا وتقويما. وأصبح العمل البيبليوغرافي أول خطوة للانطلاق في البحث والدراسة والنقد ، ولابد من العودة إلى كتب البيبليوغرافيا لإعداد الإجازة والرسائل والأطروحات الجامعية.

ولقد انتشرت في المغرب كثير من الدراسات البيبليوغرافية في العقود الأخيرة من القرن العشرين الميلادي ، وإن كانت البيبليوغرافيا قد ظهرت في فترة مبكرة في مصر ودول الشام .

ومن أهم البيبليوغرافيين المغاربة نذكر: عبد السلام التازي (الأدباء المغاربة المعاصرون)، وعبد الرحمن طنكول(الأدب المغربي الحديث)، وعبد القادر الشاوي(الرواية المغربية)، ومحمد بوشيخي(الرواية المغربية)، ومصطفى يعلى (الرواية المغربية)، وإبراهيم الخطيب (الرواية المغربية)، وحسن الوزاني (الشعر المغربي الحديث)، وعبد الرحيم العلام (الرواية المغربية)، ومحمد الدغومي (الرواية المغربية)، وسعيد علوش (الرواية المغاربية)، والأمين الخمليشي (القصة القصيرة)، وحميد لحمداني(الرواية المغربية)، ومحمد إدارغة (الرواية المغربية)، وعبد الواحد معروفي (دليل الشعراء المغاربة)،وصلاح بوسريف (ديوان الشعر المغربي المعاصر)، والعربي بنجلون(كتاب أدب الطفل)، وعبد النبي ذاكر(كتاب أدب الرحلة)،وحنان بندحمان(الشعر المعاصر)، وجميل حمداوي(الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف)، ومصطفى بغداد(المسرح)، والمهدي الودغيري(المسرح)،ومصطفى المسناوي (السينما المغربية)، وعفيف بناني والسجلماسي وعبد الكبير الخطيبي (الرسم وفن التشكيل)....

٣- الدكتور محمد قاسمي والدرس البيبليوغرافي:

\يعد **الدكتور محمد قاسمي** بدون مبالغة أو إطراء المؤسس الحقيقي للدرس البيبليوغرافي في الجامعة المغربية على الرغم من وجود جهود سابقة في مجال البحث البيبليوغرافي وخاصة العمل الرائع

الذي قام به عبد الرحمن طنكول ألا وهو" **الأدب المغربي الحديث**"؛ لأن **محمد قاسمي** أرسى هذا العمل على منهجية علمية أكاديمية جادة تنبني على جمع المادة وتصنيفها وتحقيبها وتوثيقها وتقويمها والاعتماد على النفس الطويل في التنقيب و"الأرشفة" ومتابعة الجديد والخوض في كل الأجناس الأدبية. كما تمتاز بيبليوغرافيته بالأناة والروية والاتساع الشامل وتنقيح المادة وتهذيبها أثناء الجمع والإعداد والتقويم والدراسة، والانفتاح على كل الأجناس الأدبية من شعر وقصة قصيرة ورواية ومسرح ونقد ، بل يبحث أيضا في الأدب المغاربي والأدب الشعبي و الأدب النسائي. ومن هنا يمكن القول بأنه الدارس الوحيد الذي تخصص في الدرس البيبليوغرافي عربيا مع التوسع والانفتاح على مجالات أجناسية متنوعة. و بهذا يكون قد نفع الأدب العربي ونقده بصفة عامة والأدب المغربي بصفة خاصة نفعا كبيرا بكتبه البيبليوغرافية الممتازة والمشرفة علميا، وأسدى للدارسين خدمات عظمى لا يمكن الاستهانة بها أو الحط منها . ولا ننسى خصلته الأخلاقية الرفيعة أنه يحب العمل في فريق ثنائي أو جماعي، يعلم طلبته في جامعة محمد الأول بوجدة مع ثلة من زملائه المجدين كيف يبحثون ويوثقون ويعدون دراساتهم الجامعية اعتمادا على التوثيق البيليوغرافي كخطوة أولى في مجال البحث العلمي والدراسة الأكاديمية الممنهجة الرصينة. ويكفيه فخرا أن يكون أكثر إنتاجا وغزارة على مستوى التأليف البيليوغرافي تصنيفا وتخصصا وتنوعا في المشارب ودراسة الأنواع والأجناس الأدبية. ومن أهم كتبه البيليوغرافية الثرية في مادتها وطريقة عرضها جمعا وتصنيفا:

١- بيبليوغرافيا الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب ؛
٢- بيبليوغرافيا القصة المغربية؛
٣- سيرورة القصيدة؛
٤- بيبليوغرافيا الرواية المغرية؛
٥- بيبليوغرافيا المسرح المغربي باشتراك مع أستاذي الفاضل الدكتور مصطفى رمضاني؛
٦- ديوان المغرب الشرقي الشعري،

٧- ببليوغرافيا المبدعات المغاربيات بالاشتراك مع الدكتورة زهور كرام؛
٨- بيبليوغرافيا الرواية العربية في الجهة الشرقية من المغرب بالاشتراك مع جميل حمداوي.

وكل من يتأمل هذه الترسانة من الكتب والبيبليوغرافيات فإنه سيخرج بانطباع واحد هو أن الدكتور **محمد قاسمي** إنسان مجتهد وجاد في عمله، وباحث دؤوب يحب العمل الجماعي، و يعتمد على الفريق التربوي كما في الدول المتقدمة كتقنية بيداغوجية وديداكتيكية لجمع المادة وتوثيقها وتصنيفها وتقييمها. وهذا شيء محمود فعله، ومشكور صاحبه، وسيجني الكثير من الفوائد طالبه، وسيستفيد كذلك من ثماره قارئه. كما يعوّد أستاذنا الفاضل طلبته على العمل المضني والتنقيب الشاق والجمع الإحصائي المنظم معتمدين في ذلك على منهجية الأستاذ في البحث والمقارنة والاستنتاج. ومن المعلوم أن للدكتور **محمد قاسمي** منهجية ببليوغرافية خاصة به تعتمد على الخطوات التالية:

١- تصنيف المبدعين حسب الحروف الأبجدية؛
٢- ذكر العناوين مع تحديد مكان النشر وزمنه ومختلف طبعات الكتاب والتركيز على حجم الكتاب وعدد صفحاته؛
٣- التحقيب الإحصائي من خلال التوفيق بين المعيارين: الكمي والزمني بشكل متقاطع، أي إنه يرسم الجداول والمنحنيات الإحصائية لكي يعرف كم العناوين في علاقتها بالإيقاع الزمني؛
٤- رسم هندسة الفضاءات الطباعية التي تولت الطبع والنشر والتوزيع لمعرفة خصوصية العناوين وانفتاحها على ماهو محلي ووطني ودولي؛
٥- تصنيف الشعراء وتوصيفهم وتأطيرهم كما وكيفا.
٦- ترتيب المبدعين والكتاب حسب عدد أعمالهم ووضعية التأليف (تأليف فردي أو مشترك ثنائي أو جماعي)؛
٧- وضع فهرسة قائمة على العناوين والمؤلفين وأرقامها التصنيفية في علاقتها مع صفحة الكتاب؛

٨- المزاوجة بين التصنيف الأبجدي والتصنيف الزمني الدياكروني التحقيبي؛

٩- الاستعانة بالإحصائيات والجداول والبيانات؛

١٠-القراءة الاستنتاجية والتقويمية اعتمادا على ما توضحه الرسومات والجداول والبيانات؛

وعليه، فلقد أصبح الدكتور **محمد قاسمي** مرجعا في الدرس البيبيليوغرافي الحديث والمعاصر، لايمكن الاستغناء عنه في إعداد الأبحاث والدراسات إطلاقا، وهذه ميزة كبيرة تشرف صاحبنا المجتهد و يشكر عليها أيما شكر وثناء. و لا يمكن شخصيا أن أشتغل في أي موضوع يتعلق بالأدب المغربي إلا وكتب **محمد قاسمي** حاضرة أمامي أنهل منها وأستفيد من معينها . وكل باحث يريد أن يشتغل في الببليوغرافيا لابد أن يعود إلى كتبه القيمة التي أصبحت مصادر لا يمكن التفريط فيها أو التخلي عنها أو تجاوزها. ولما وضعت بيبليوغرافيتي المتواضعة حول **الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف** لم أجد أمامي سوى كتب أستاذي الجليل الدكتور **محمد قاسمي** لأستفيد منها منهجيا من أجل وضع بيبليوغرافية أكاديمية محترمة. ولا أبالغ إذا قلت بأن أستاذنا الجليل سيكون بمشروعه الرصين هذا - إن شاء الله في المستقبل القريب أو البعيد- هو رائده بامتياز في العالم العربي مادام يؤسس الدرس البيبليوغرافي على أسس علمية و قواعد منهجية مضبوطة ومرتكزات موضوعية وخطوات ثابتة. ونتمنى أن يسير الباحثون العرب على منواله في التصنيف والجمع والدراسة والتقويم. ومن نافلة القول أيضا: إن **الدكتور محمد قاسمي** هو المؤسس الفعلي للمدرسة البيبليوغرافية المغربية بدون منازع نظرا للجهد الموسوعي الكبير الذي يتجلى في تحبيره لمصنفات عديدة وكتب مفيدة في أجناس أدبية شتى، ولاينكر جهده المشكور ذلك إلا جاحد له حسابات شخصية مع أستاذنا القدير، ويغلّب في أحكامه الطائشة ما هو ذاتي على ماهو موضوعي وعلمي.

خاتمـــة:

بعد هذا الجرد لمؤلفات **الدكتور محمد قاسمي** يتبين لنا المكانة العلمية التي يحظى بها صاحبنا و لاسيما أنه أفاد وما يزال يفيد كثيرا من الطلبة والباحثين والأساتذة في مجال الدراسات البيبليوغرافية والأدبية ، ويسهّل عليهم عملية الجمع والتصنيف، ويقدم لهم النتائج في طبق من ذهب ليبتلعها الدارسون بكل سهولة ويسر بدون تعب أو شقاء. ومن ثم، ينبغي أن نضع أيدينا في يدي **الدكتور محمد قاسمي** مصافحة وتنويها بأعماله الجبارة التي لايقدرها إلا من مارس العمل البيبليوغرافي واحتك بالدرس الأدبي. ولابد من تكريم جدير لهذا الدارس المجتهد والوقوف له احتراما وتبجيلا قصد الاعتراف بمجهوداته العظيمة ، فمن لايشكر الناس لا يشكر الله.

الاتجاه الأسطوري في النقد العربي الحديث

يعد الاتجاه الأسطوري أو النقد الأنتروبولوجي من أهم المناهج النقدية الحديثة التي استلهمها النقاد العرب المحدثون من الساحة النقدية الغربية عن طريق الترجمة والمثاقفة بعد منتصف القرن العشرين. ويدرس هذا المنهج النقدي الأساطير والرموز الخيالية التي تكون بديلا وتعويضا لماهو واقعي ومادي، في حين تكون الرموز وسائط وعلامات بين الداخل الذاتي والواقع الخارجي الموضوعي ذي الأساس الواقعي /المادي. إذا ما هو المنهج النقدي الأنتروبولوجي؟ ومامرتكزاته؟ وماهي أهم النماذج النقدية الغربية والعربية ؟ وماهي مصطلحاته ومفاهيمه؟ وماهي سلبياته وإيجابياته؟ تلكم هي الأسئلة التي سنرصدها في الصفحات التالية.

أ- مفهوم الأنتروبولجية والنقد الأسطوري:

ظهرت الأنتروبولوجية كنظرية علمية في القرن التاسع عشر وكان يمثلها إدوارد تايلورEdward Taylor وفريزر James G.Frazer، وكان هدفها تتبع بدايات الجنس البشري وتاريخه المبكر ودراسة لموروثاته الثقافية والطبيعية بأنواعها. أي تدرس هذه النظرية الإنسان في بداياته البدائية والفطرية وتطوراته اللاحقة

ومعرفة كيف انتقلت الترسبات الإنسانية الأولى وراثيا من الأسلاف إلى الأحفاد عن طريق الأجداد والآباء على غرار قوانين وراثة العالم البيولوجي **مندل**Mendel. كما تنصب الأنتروبولوجية على دراسة اللاشعور الجمعي والعقل الباطن وكيف تترسب كثير من العادات والمعارف البشرية المشتركة في ذهن الإنسان. وتدرس هذه النظرية الطقوس والعادات والديانات والشعائر والأساطير والثقافة والطبيعة والطابو والطوطم والسحر والشعوذة والفنون والآداب.... وقد استفادت النظرية من علوم عديدة كعلم النفس وعلم الاجتماع واللسانيات والبيولوجيا والفلسفة والتاريخ....

ومن المعلوم أن الموروثات البشرية تتشكل في شكل رموز وعلامات اجتماعية" وتعرض للأفراد كأنها أحلام، وللمجتمع في أشكال حوادث تاريخية تؤثر في أغلب أبنائه تأثيرا موحدا، لأنها هي نفسها تتخذ أشكالا محددة أو أنماطا ثابتة من أنماط السلوك".[xlii]

ويرتبط هذا العلم الاجتماعي الجديد الذي يدرس الإنسان والوراثة الثقافية البشرية بالنقد الأسطوري المختص بدراسة العلاقة الموجودة بين اللاشعور الجمعي المشترك وتصورات الجنس البشري البدائية والأثر الأدبي.[xlii] وتتمظهر هذه العلاقة في بنية الأساطير وهي عبارة عن رموز خيالية يخلقها المبدع ليكشف مشاعره الباطنية وأغوار النفس البشرية. وهذا الاتجاه النقدي الأسطوري تطور انطلاقا من الأنتروبولوجية الثقافية أو الطبيعية(كلود ليفي شتراوس K.L.Strauss، وموكاروفسكي Mokarovsky،...) ، وفلسفة الأشكال الرمزية عند إرنست كاسيرر Ernest Cassirer الذي اعتبر الإنسان حيوانا رامزا، ونظرية اللاشعور الجمعي عند كارل يونغ.Jung .

وإذا أردنا أن نعرف اللاشعور الجمعي الذي يعد خزانا للرواسب الثقافية البشرية البدائية، فإننا نعرفه بأنه عبارة" عن صور ابتدائية لا شعورية أو رواسب نفسية مختلفة لتجارب ابتدائية لا شعورية أسهم في تركها أسلاف العصور البدائية وورثت – بطريق ما- في أنسجة الدماغ، ويتم التعبير عن الوقائع العصرية في حياة أي مجتمع عن طريق ربطه بهذه النماذج، إذ لابد أن يعرف الجديد بالقديم على

أساس أن الجديد غامض غريب والقديم واضح مألوف".[xlii] ويعني هذا أن مجموعة من النماذج العليا البدائية ترد عند الأفراد المعاصرين وخاصة الفنانين والمبدعين في قصائدهم الشعرية وأعمالهم الفنية في شكل رواسب رمزية وحلمية وخيالية تختفي داخل النص عبر الصور الشعرية والفنية لتخلق عالما من الرموز الأسطورية التي تذكر الإنسان الحاضر بماضيه. وهذا يؤكد ترابط الحاضر بالماضي وارتباط الإنسان المعاصر ثقافيا وطبيعيا بالإنسان البدائي الأول. فكل القوالب الفنية المتكررة والمطردة تدل على هذا الترابط اللاشعوري بين الناس . و تتحول هذه النماذج العليا المشتركة إلى رموز جماعية إنسانية تتجاوز الظاهر والزمان والفضاءات المكانية الضيقة لتصبح كل الدوال والعلامات ظواهر جماعية مشتركة متعالية تتجاوز الزمان والمكان بطريقة ميتافيزيقية. وهذا يبين لنا بأن الإنسان يخلق وهو مزود بقدرات عقلية بدائية فطرية تذكره دائما بولادته الأولى و بأجداده وآبائه وما يشترك معهم من مميزات ثقافية وطبيعية. ومن ثم، فالثقافة لها أصل طبيعي والعكس صحيح أيضا. ويصبح الإنسان ضمن هذا الطرح له تاريخ وبداية وثقافة وذاكرة وماض وتقاليد وشعائر وطقوس ويخضع لتطورات بيولوجية وثقافية حسب منظور التطور الدارويني . و يكرر الإنسان المعاصر نفس المتعاليات الطقوسية عبر مجسدات تعويضية عدة كالفن والشعر والسحر والدين والفلكلور واللعب والسيرك والمسرح والرقص والأساطير والأحلام والرسم...ويعبر من خلالها عن ذاته وصراعها مع الواقع الموضوعي وتوقها إلى الوحدة الملحمية البدائية التي تتجسد فيها كلية الذات والموضوع.

ب- **خطوات المنهج الأسطوري:**

يعتمد المنهج الأسطوري الأنتروبولجي كالمنهج النفسي على خطوتين أساسيتين إجرائيتين، وهما: الفهم والتفسير. ويعني الفهم قراءة النص الإبداعي وفهم دلالاته اللغوية ومضامينه المعنوية وتفكيك شبكة صوره البلاغية ورموزه الخيالية ورصد كل المفاهيم المتكررة والمطردة وما تنسجه الصور من تيمات وموضوعات

متواترة ومتكررة ثابتة. وبعد ذلك يأتي التفسير ليقوم بعملية التأويل ضمن التصور الأسطوري باحثا عن النماذج العليا ومفاهيم العقل الباطن ورواسب اللاشعور الجمعي قصد ربطها بالنماذج العليا البدائية والفطرية أي بالثقافة الأولى. كما يعمد الدارس إلى دراسة الرموز والمتعاليات والصور الخيالية كرواسب ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي وتطوراته الحضارية وما بينهما من طقوس مشتركة موروثة. وتشكل هذه الأنماط المتعالية " أحد الأسس التي قام عليها التفسير النمطي أو التفسير الأسطوري الذي أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية في المقام الأول، فالناقد لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني ولا يقنع بشرحه وتفسيره ولا يرضى بإيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي".[xlii] و يتبين لنا من خلال هذه القولة مجموعة من خطوات المنهج الأسطوري وهي:

* شرح النص وتفسيره؛
* البحث عن جماليات العمل الفني؛
* ربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعه؛
* التعامل مع ظواهر النص لا كظواهر فردية بل كظواهر جماعية؛
* تحديد شبكة الصور الفطرية والبدائية ذات الطاقة الخيالية الرمزية والأسطورية؛
* تأطير النماذج العليا والأنماط البدائية التي تشكل مقولات طقوسية وأسطورية؛
* البحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الإبداعي.

ج- **<u>مصطلحات المنهج ومفاهيمه الإجرائية</u>**:

يشغل المنهج الأسطوري في مقاربة النص الإبداعي كثيرا من المفاهيم الاصطلاحية التي يستعملها التحليل النفسي اليونجي والأنتروبولوجية الاجتماعية كاللاشعور الجمعي والعقل الباطن والنماذج العليا والنماذج البدائية والطقوس والميثوديني والأسطورة والشعائر العقائدية والطابو والطوطم والأنماط العليا والرغبات

اللاواعية والقران المقدس والرموز والبنيات الخيالية والصور الخيالية والرؤى الأسطورية والتعويض والبدائية والإسقاط والترميز والحدس والإحيائية والإبداع الكشفي والتجارب الأولية البدائية والتجارب الأصيلة والصور البدائية الفطرية وأنماط التحول والميلاد الجديد أو العبور والتفسير النمطي والأحلام والنفس البشرية والظواهر الجماعية والأنا والعالم.......

د- **الاتجاه الأسطوري في النقد الغربي**:

ساهم كثير من الدارسين في إرساء النقد الأنتروبولوجي والأسطوري داخل الحقل الثقافي الغربي منهم إدوارد تايلورTaylor، وأندرو لانج Andrew Lang ، وهارتلاند Hartland ، وكرولي Crawley ، وفريزرFrazer صاحب الغصن الذهبي ، و إرنست كاسيرر، وكلود ليفي شتراوس Claude L. Strauss ،وكارل يونج K.Yung ، وهاريسون J.E.Harisson ، وكونفورد F.M.Karnford ، وجلبرت موري Gilbert Murray ، ولورد راجلان Raglan ، وكينيث بيرك Kenneth Burke ، وهيردر Herder ،وفيكو Vico ، وسوزان لانجر...

وقد تجسدت كثير من الأفكار الأسطورية النظرية في كتابات النقاد الغربيين كما نجد عند فور بوركين في" **نماذج نمطية الأصل في الشعر**" سنة ١٩٤٩م، وفرانسيس فيرجسون Francis Fergusson في" **فكرة المسرح**" سنة ١٩٤٩، ونوثرب فراي Fraye في" **التماثل المزج**" سنة ١٩٤٧، وفيليب هولرية في " **النافورة المحترقة**" سنة ١٩٥٤، ورولان بارت Barthes في "**الأساطير**" سنة ١٩٥٧... وكانت هذه الدراسات تهدف إلى إرساء نظرية عامة للأدب الأسطوري.

وهناك من الدارسين في الغرب من حلل الأسطورة من الناحية المضمونية ومعطياتها الدلالية الرمزية والوظيفية ويوجد من هؤلاء الكثير والكثير، وهناك من درس الأسطورة من حيث البنية الشكلية كما فعل كلود ليڤي شتروس وفلاديمير بروب.

.

هـ- **<u>الاتجاه الأسطوري في النقد العربي</u>**:

ظهرت دراسات كثيرة تحاول دراسة الأدب العربي قديمه وحديثه على ضوء المنهج الأسطوري في العقود الأخيرة من القرن العشرين كمصطفى ناصف في كتابه:" **قراءة ثانية لشعرنا القديم**"، وعبد الفتاح محمد أحمد في كتابه" **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**" ، وأحمد كمال زكي في " **التفسير الأسطوري للشعر القديم**" ، وسمير سرحان في" **التفسير الأسطوري في النقد الأدبي**" ، وفريال غزول في" **المنهج الأسطوري مقارنا**" ، وإبراهيم عبد الرحمن في" **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**" وعلي البطل في " **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**" ، والدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى في" **شعر الرثاء في العصر الجاهلي**" ، والدكتورة ثناء أنس الوجود في" **رمز الأفعى في التراث العربي**"، ونصرت عبد الرحمن في "**الصورة الفنية في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث**"، والدكتور عبد الجبار المطلبي في" **مواقف في الأدب والنقد**"، والدكتور محمد نجيب البهبيتي في" **المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ"...**

وما يلاحظ على هذه الدراسات الأسطورية أن هناك من الكتابات النقدية التي سقطت في الانطباعية وانعدام التوثيق مثل دراسة الدكتور مصطفى ناصف " **في قراءتنا لشعرنا القديم**" الذي حدد مجموعة من الأنماط العليا والنماذج البدائية كالفرس والطلل والناقة والمطر والمرأة، ولكنه تحدث عنها بطريقة انطباعية سطحية بدون توثيق تاريخي وعلمي ورؤية منهجية متكاملة محددة القسمات. أي إن المنهج الأسطوري في كتابه يصعب تحديده بكل وضوح للقارئ البسيط والمبتدئ بل حتى المثقف منه؛ لأن الدارس لم يحدد منهجه في مقدمة الكتاب بشكل دقيق ومركز ليفهم القارئ منظور الناقد ومرتكزاته النظرية والمنهجية والتطبيقية. كما ساهم التطويل والإسهاب والاستطراد والإطناب في تضخيم حجم الكتاب ونفور القارئ منه بسبب جفاف اللغة الواصفة التي تخاطب العقل والمنطق والإدراك الذهني دون استدلال تاريخي أو ثقافي على هذه الرموز

في الجزيرة العربية. ويساير الكاتب في هذه الانطباعية كل من الدكتور نصرت عبد الرحمن والدكتور أحمد كمال زكي، بينما اهتمت دراسات كل من الدكتور المطلبي والدكتورة ثناء أنس الوجود بأمر التوثيق والنبش التاريخي والعلمي على حساب الغرض المقصود من الدراسة الأسطورية. بينما تبقى دراسة الدكتور علي البطل للصورة في شعر ما قبل الإسلام" أبرز هذه الدراسات حتى وقتها من وجهة نظر البحث على ضوء المعايير السابقة(الخلو من الانطباعية، والتوثيق، وتكامل الرؤية المنهجية)، حيث قدمت دراسته على ضوء هذا المنهج رؤية متكاملة للشعر الجاهلين على أساس فهم واضح لطبيعة الصورة فيه مع العودة إلى بدايات النمو"الميثوديني" والكشوف الآثارية.
وعلى الرغم من جدة وقيمة ماوصلت إليه هذه الدراسات، فإن فروضها في بعض الأحيان تحتاج إلى توثيق بعودة أشمل إلى العلوم الأركيولوجية والنقوش القديمة والأساطير السامية." [xlii]

و- **تقويم المنهج الأسطوري:**

من إيجابيات المنهج الأسطوري أنه يسعفنا في تحليل النص الأدبي أنتروبولوجيا واجتماعيا وثقافيا وإنسانيا ، ويساعدنا على تأويل صوره الفنية والشعرية انطلاقا من ربط الحاضر بالماضي ، ورصد شبكة الصور التي تتحول إلى رموز ونماذج عليا التي تذكر المبدع بأصوله الإنسانية الفطرية والطبيعية وبثقافته الأولى. كما يتجاوز المنهج الدلالات السطحية ويعمد إلى تفكيك الظاهر وتجاوزه نحو الباطن وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن. وتتحول القصيدة أو النص الأدبي إلى وثيقة أسطورية وأركيولوجية تحفر في الذاكرة وتنبش ماضي البشرية و تكشف طقوس الإنسان وعاداته وشعائره وثقافته وطبيعته البدائية.
هذا، ومن شروط نجاح النقد الأسطوري خلوه من الانطباعية والأحكام الذاتية الخاضعة للتأويل الشخصي، والاعتماد على التوثيق، وتماسك المنهج وتكامل الرؤية.[xliii]
بيد أن هذا المنهج له سلبيات تتمثل في إهمال الجوانب الفردية للمبدع التي يهتم بها الجانب النفسي الفرويدي، ويقصي النص أيضا

كبنية وعلامات سيميائية التي يركز عليها المنهجان البنيوي اللساني والمنهج السيميوطيقي، ويغفل دور المتلقي في بناء النص الذي تهتم به كل من جمالية التقبل وجمالية القراءة. لذلك يعد المنهج التكاملي أفضل المناهج النقدية؛ لأنه يحيط بالنص الأدبي من جميع جوانبه ومستوياته التركيبية والبنائية (العتبات، والمبدع، والنص، والقارئ).

<u>استنتـــــاج نهائـــــي:</u>

وعلى الرغم من سلبيات المنهج الأسطوري والنقد الأنتروبولوجي في فهم النص الأدبي وتفسيره وتأويله، فإنه يبقى منهجا ناجعا في مقاربة رموز العمل الإبداعي من خلال تحديد نماذجه التصويرية البدائية وربط حاضر المبدع بماضي الإنسان البشري والتغلغل في أعماق النص العرفانية والباطنية والفلسفية والاجتماعية والوراثة الثقافية قصد رصد الظواهر الجماعية ، ولكن بشروط علمية ضرورية كالابتعاد عن الانطباعية واللجوء إلى التوثيق التاريخي والأركيولوجي واحترام خطوات المنهج الأسطوري تصورا ورؤية وتطبيقا. ولكن يبقى المنهج النقدي التكامل أفضل المناهج في مقاربة النصوص الأدبية؛ لأنها يحيط بالعمل الإبداعي من كل جوانبه الدلالية والفنية والمناصية والمرجعية.

<u>الهوامش:</u>

xlii - د. أحمد كمال زكي: **<u>النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته</u>**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط ١٩٨١، ص:٢٧٨؛

xlii - د. سمير حجازي: **<u>قضايا النقد الأدبي المعاصر</u>**، الجزء الأول، مطبعة الفكر الحديث، ص:١٠٣؛

xlii - د. أحمد كمال زكي: نفس المرجع، ص:٢٨٧؛

xlii - عبد الفتاح محمد أحمد: نفسه، ص:٣٨؛

xlii - نفس المرجع، ص:٢٥٦-٢٥٧؛

xlii - نفس المرجع السابق، ص : ٢٠٦؛

ن أجل مقاربة بلاغية للنص المسرحي

يحاول الدكتور محمد أنقار في كتابه القيم(**بلاغة النص المسرحي**) قراءة نصوص مسرحية إغريقية وعربية ومغربية على ضوء بلاغة الصور الدرامية وأسلوبية المشاهد. فلقد اختار الناقد من التراث اليوناني نصا تراجيديا ليوربيديس ألا وهو (**إيون**)،[xlii] ونصا كوميديا لأريسطوفان (**الضفادع**)،[xlii] ومن المسرح العربي الحديث مسرحية أحمد شوقي(**مجنون ليلى**)،[xlii] ومن المسرح الفردي المغربي مسرحية محمد تيمد(**الزغننة**).[xlii]

هذا،وتستند مقاربة الدكتور محمد أنقار إلى البلاغة وأسلوبية النص المسرحي وقراءة النص المكتوب/المطبوع دون استنطاق العرض السينوغرافي كما فعل الدكتور محمد الكغاط في أطروحته عن المسرح وفضاءاته[xlii].أي أن أستاذي محمد أنقار اعتمد على الأدوات التحليلية للبلاغة مثل: السياق النصي والطاقة اللغوية والطاقة البلاغية ومقولات الجنس والنوع والسياق الذهني واستحضار مفهومي (المكونات والسمات) لتحليل المسرحيات تشكيلا ودلالة ووظيفة ورؤية. وبذلك يرفض هذا الناقد الأدبي الاحتكام الأعمى إلى المنهج والقانون والقواعد والمقولات النوعية الجاهزة كما يفعل أغلب الباحثين والدارسين العرب المحدثين، ويستبدلها بالمفاهيم الذوقية التي يطرحها كل نص على حدة. ومايهم لدى الباحث في قراءته لهذه النصوص المسرحية هو البحث عن الصور الدرامية وتحديد مكوناتها الأساسية وسماتها الثانوية معتمدا على مفهوم الهيمنة la valeur dominante الذي طرحته الشكلانية الروسية وخاصة رومان جاكبسون.

وقد رفض الباحث كذلك كل علمنة للدراسة الدرامية أو تجريدها في نظريات مقننة وثوابت ثاوية مضمرة تتحكم في توليد النصوص كما تفعل السيميولوجيا التي تدرس العلامات أو الإشارات النصية والخطابية قصد تحيينها في شكل مبادئ كلية عامة، وما تقوم به التداوليات التي تنكب على وظائف التداول الإشاري للوحدات الدرامية والبحث عن الأنسقة والعلاقات الوظائفية ومقصديتها. وقد انتبه **باتريس بافيس** إلى خطورة التقنين والعلمنة بقوله:" عندما

تختصر السيميولوجيا في النموذج الجاكبسوني الخاص بوظائف التواصل، وفي تصنيفية الأنماط ، وفي بحث الوحدات الأكثر صغرا، وفي سجل السنن، أو تختصر في هذيان من إيحاءات العلامات؛ فإنها لاتشكل إضافة كبيرة إلى الدراسة المسرحية". xlii
ويعني هذا، أن المقاربات البنيوية والسيميولوجية والسوسيولوجية والتدولية والتفكيكية قد قتلت النص المسرحي باسم العلم والقانون وتسطير القواعد و والبحث عن التماثل الموضوعي بين النص والمرجع الذاتي والواقعي. وبديل الدارس - إذاً- هو ضرورة تبني القراءة الذوقية الجمالية ذات الطرح الإنساني التي تعتمد على بلاغة الصور والمشاهد الدرامية.

ويلاحظ على الدكتور محمد أنقار أنه يتبنى طرائق التحليل الدرامية لدى كل من أرسطو وهيجل ، أي يدرس الصور الجزئية لاستخلاص الظواهر الممكنة في كل نص مسرحي على حدة لتعميمه على باقي النصوص من خلال مبدأي المكونات والسمات.

وتعتمد قراءة الأستاذ محمد أنقار الواعية على بعض المفاتيح البلاغية كالنوع والمكون والسمة والصورة والطوابع الجمالية.

ولقد اختار محمد أنقار مسرحية (**إيون**) التراجدية ليوربيديس لدراسة قاعدتي أرسطو" **التعرف والتحول**"، وهما سمتان تكوينيتان بارزتان في مسرحية(**إيون**)، كما انكب على مقدمة (**إيون**)Prologue التي كتبت في شكل مونولوج سردي لهرميس(Hermes)، يلخص فيها المسرحية ويحدد عقدتها لتتعاقب الحوارات بعد هذه المقدمة الطويلة الموجزة لمتن المسرحية. ويمتاز البرولوگ عند يوربيديس بالتنوع في الإرسال، فقد يلقيه إله أوربة أوشبح ما أو تلقيه إحدى الشخصيات الرئيسية أو الثانوية. ومن وظائف المقدمة المسرحية تحقيق المتعة الجمالية الخاصة والقدرة على الجذب وإثارة انتباه المتلقي، وهناك مقدمات تراجيدية تجمع بين الإثارة وتلبيتها.

ويستنتج قارئ الكتاب أن التعرف والتحول في (**إيون**) سمة تكوينية حسب الباحث، وليس مكونين لاختفائهما في بعض التراجيديات. ويرتبط التعرف والتحول بالفعل الدرامي وتنميط الشخصية

التراجيدية. ويعرف أرسطو هذا التعرف بأنه:" انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة، وإما من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة. وأجمل أنواع **التعرف** المصحوب بالتحول(PERIPETEIA) من نوع مانجده في مسرحية " **أوديفوس**"". [xlii]

وينبني التعرف في مسرحية **إيون** على فرز الأشياء، وذلك بواسطة المعطيات المادية المحسوسة،لاكما يرى أرسطو أن أجود أنواع التعرف تلك التي تستمد من الحبكة الدرامية ذاتها. وتعمل الإكسدوسEXODUS على تحديد نتائج التعرف والتحول وتحقيق انسجام النص الدرامي وجمالياته الفنية وأبعاده الإنسانية.

ويروم الدكتور محمد أنقار من هذه الدراسة تصيد الصور الدرامية وأشكال التعبير والتصوير المسرحي. وفيما يتعلق بحد الصورة المسرحية نجد الباحث يقول:" لانعرف دراسات أو تطبيقات درامية كافية من شانها أن تؤسس هذا النمط من البحث النصي بله أن تشفي الغليل. والملاحظ أن ما أنجز من دراسات في هذا المضمار قد انساق معظمه مع المفهومين الأيقوني والسيميولوجي للصورة دون أن يتوقف إزاء التكوين الأسلوبي للصورة الأدبية في النص المسرحي."[xlii]، ومن أمثلة ذلك رسالة الباحثة فاطمة شبشوب: **صورة المرأة في المسرح المغربي.**[xlii]

وعليه، فدراسة الدكتور محمد أنقار دراسة جريئة في طرحها وجديدة من نوعها في الساحة النقدية المغربية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة مادمت تستهدف دراسة الصور الدرامية من خلال مكونات وسمات بلاغية وأسلوبية تحترم مكونات النوع والجنس المسرحي من خلال تنويع المتن الريبيرتواري و التطبيق النصي على أعمال إغريقية وعربية ومغربية.

وإذا كان التعرف والتحول من أهم السمات التكوينية في التراجيديات اليونانية، فإن المفارقة أو السخرية من أهم سمات كوميديا"**الضفادع**" لأرسطوفان.

هذا وتتقاطع في هذه المسرحية الكوميدية عدة أجناس أدبية مثل: المناظرة والنقد الأدبي والسمات السخرية والأسطورة والمكونات الدرامية المشتركة مع النوع التراجيدي.

وتطرح المسرحية كذلك معيارا نقديا كميا هو مفهوم (**الموازنة المادية**). وهذا المفهوم هو الذي أسبغ على المسرحية طابع الإضحاك والابتسامة والمفارقة؛ لأن نقد أرسطوفان ليوربيديس وأسخيلوس قد تم بواسطة الميزان المادي لابواسطة الميزان القيمي أو الكيفي أو الجمالي؛ مما أدى الميزان إلى ترجيح كفة أسخيلوس على حساب الثاني، على الرغم من كون مسرح يوربيديس يتوفر على نماذج وعينات رفيعة منها.

وإذا كانت التراجيديا- عند أرسطو- " محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لابواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".[xlii] وغالبا ما تكون نهايات التراجيديا إما سعيدة وإما شقية، فإن الكوميديا هي" محاكاة الأراذلHommes bas من الناس، لافي كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام".[xlii]

إذاً، فالكوميديا قناع من القبح والرذالة والمحاكاة الساخرة والباروديا وتشخيص للقبح والهزل والنقص دون أن يصل القبح إلى درجة التجريح والتحطيم.

وقد قرأ الدكتور محمد أنقار الكوميديا كنوع بالتراجيديا كنوع آخر من خلال عملية التلاقح والتداخل النوعي والأجناسي. إذ يقول: " لا نرى غضاضة في أن نشغل تفاصيل التصور الأرسطي من موقعنا المعاصر فنقرأ" **الضفادع**" في سياقها الكوميدي، باحثين عن متعتها النصية من خلال تقاطعها مع ألوان من فنون القول، بما فيها التراجيديا والنقد الأدبي".[xlii] كما يستفيد الباحث من مفاهيم التراجيديا في مقاربة نص" **الضفادع**" الكوميدي لوجود بعض الروابط المتداخلة بينهما.

ودرس الدكتور محمد أنقار كذلك مسرحية أحمد شوقي" **مجنون ليلى**" لأحمد شوقي ليصل إلى وجود السمتين: الغنائية والنثرية وخفوت درجة الدرامية في عموم المسرحية. ويتم ترجيح كفة الغنائية على حساب الحركية الدرامية بالمناجاة والنداء والإيقاع المتباطئ والمتموج والاستطراد الوصفي ووحدة البيت ووحدة الغرض. وبهذا يكون شوقي قد سقط في بعد واحد يتمثل في غنائية الشعر العربي، أي إنه ضحى بالمسرح من أجل الغناء. و" إن التشغيل القسري للسمات من لدن شوقي في نص" **مجنون ليلى**" لم يخدش جمالية الشعر العربي القديم المتسق في حدود سياقاته الحضارية والثقافية والإنسانية، وإنما حصل الارتباك نتيجة نقل تلك السمات إلى آفاق جنس المسرحية الشعرية التي تمثل تحديا جماليا جديدا ومركبا بالنسبة للمبدع والناقد معا". [xlii]

وفي الأخير، حاول الدارس مقاربة نص" **الزغننة**" لمحمد تيمد الكاتب المسرحي المغربي باحثا عن أشكال التصوير الدرامي فيها على الرغم من كون هذا النص ينتمي دراميا وسينوغرافيا إلى المسرح الفردي الذي يثير إشكاليات عويصة على مستوى التقبل بالنسبة للقراء والمتفرجين مع العلم أن المسرح الفردي كتابة درامية جديدة قائمة على تجميع الأصوات المتحاورة في صوت واحد تتقاطع فيه كثير من الأجناس والأنواع الأدبية.

هذا ،وإن أهم ما كان يرصده الكاتب في **الزغننة** هو الإيقاع اللغوي التشخيصي في المسرح الفردي، إذ لاحظ هيمنة الوظيفة السردية وتراجع الحوارية بصبغتها المسرحية المألوفة التي عوضت عند المؤلف المسرحي بالإرشادات المسرحية والتقاطع الأجناسي.

وعلى الرغم من أهمية هذه المقاربة الجادة والجديدة التي تعتمد على القراءة الذوقية في تحليل الصور المسرحية، فإن ثمة ملاحظات لاتنقص شيئا من قيمة الكتاب الذي أضاف تصورا منهجيا جديدا في النقد المسرحي المغربي الذي طالما عودنا على قراءات صحفية سريعة مقتضبة أو دراسات إيديولوجية سطحية مبتذلة أو أبحاث شكلانية تقعيدية تمتح من التصورات المفاهيمية الغربية القائمة على العلم وتسطير القوانين والقواعد والنظريات والوظائف الثابتة للنص

المسرحي و تنميط شخصياته على غرار الدراسات البنيوية والسيميائية . ومن أهم هذه الملاحظات التي نستسمج فيها أستاذنا الدكتور محمد أنقار:

١- خلط الكاتب بين الدرامي والمسرحي في مؤلفه. فالنص لايكون نصا مسرحيا حتى يحول من قبل المخرج إلى فضاء ركحي قابل للتمسرح، أما النص الذي يكتبه المؤلف على الأوراق فيسمى بالنص الدرامي. وبالتالي، فليست كل النصوص الحوارية درامية، إذ لابد من توفر شرط **التمسرح** **Théâtralité** والصراع الدرامي، وإلا سمينا ذلك النص بالحواري ليس إلا.

٢- لجوء الكاتب إلى الملمح الأسلوبي جعل تحليله شكليا وهيكليا ينصب على المضامين والصور والمكونات والسمات، ويهمل الأبعاد الإيديولوجية والمرجعية على الرغم من ذاتيتها وإسقاطاتها الموضوعية. وقد وعدنا الكاتب عبر صفحات الكتاب بأن يجلي لنا الأبعاد الخارجية والمرجعية التي تعبر عنها النصوص المسرحية المرصودة بالتحليل، ولكنه لم يستوف حقها بالتفصيل والتوسيع مما جعل الدراسة هيكلية وشكلية.

٣- إن القراءة الحقيقية للنص الدرامي لابد أن تكون متكاملة، أي تكون **دراماتورجية** تستعين بجميع الأدوات والآليات وتحتمي بالعلم والذوق في آن معا، وبالنص والمرجع معا كذلك. فلابد – إذاً- من تضافر النصوص لتشكيل النص المسرحي(نص المؤلف- نص المخرج- نص الممثل- نص الجمهور).

٤- إن قراءة الصور المسرحية عملية تجزيئية وتفكيكية، بل لابد من إدراجها ضمن الخطاب اللغوي الدرامي في إطار سياق كلي عام شكلي ودلالي ووظيفي لتحقق الدراسة نجاعتها وقيمتها ؛ لأن اللغة أعم من الصورة، إذ تشمل اللغة التشخيصية الصورة والإيقاع والأسلوب والبناء والتشكيل وغير ذلك...

٥- وعلى الرغم من وجود بعض المفاهيم المسرحية القليلة التي تعد على الأصابع في الكتاب، فإنه يلاحظ افتقار الدراسة إلى مصطلحات علم المسرح ومفاهيمه وألفاظه المعجمية لكي تكون الدراسة نوعية وأجناسية نقدية بذاتها. ومهما حاولنا أن نعتمد على مفاهيم بلاغية خارجية، فإنه لابد من استخدام مصطلحات تقنية خاصة بالمسرح.

وعلى أي حال، فإننا ننوه بهذه الدراسة الجادة التي تروم البحث عن أشكال التصوير في عينات من المسرح الإغريقي والعربي والمغربي لإبراز سمات هذه النماذج ومكوناتها عبر قراءة جمالية وبلاغية وإنسانية تسائل الأنواع والأساليب للبحث عن وظائفها وخصائص تجنيسها. وبهذا يدشن الدكتور محمد أنقار المقاربة البلاغية في الخطاب النقدي المغربي المعاصر وربما العربي كذلك على حد قولته السابقة.

الهوامش:

xlii - يوربيديس: **إيون**، ترجمة عبد المعطي شعراوي، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٤، سلسلة المسرح العالمي،عدد١٨١؛

xlii - أريستوفان: **الضفادع**، ترجمة محمد صقر خفاجة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٤.

xlii - أحمد شوقي: **مجنون ليلى**، شركة فن الطباعة، مصر، بدون تاريخ الطبع؛

xlii - محمد تيمد: (الزغننة)، **الثقافة الجديدة**، السنة الثانية، العدد٨، خريف ١٩٧٧،صص:١٢٢-١٣٩؛

xlii - محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته**، دار البوكيلي للطباعة، القنيطرة، ط١ ، ١٩٩٦، صص: ١٩١-٢٣٠؛

xlii- P.PAVIS: "Etudes théâtrales", in:**théorie littéraire**.PUF, Paris, ١٩٨٧, p:١٠٧;

xlii - أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، بدون سنة للطبع، ص:٣٢؛

[xlii] - الدكتور محمد أنقار: **بلاغة النص المسرحي**، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٦، ص:٢٧؛

[xlii] - فاطمة شبشوب: **صورة المرأة في المسرح المغربي**، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا قدمت إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس سنة ١٩٨٦-١٩٨٧؛

[xlii] - أرسطو: **فن الشعر**، ص:١٨؛

[xlii] - أرسطو: نفس المصدر السابق، ص:١٦؛

[xlii] - محمد أنقار: **بلاغة النص المسرحي**، ص:٦٦؛

[xlii] - محمد أنقار: نفس المرجع، ص:١١١؛

مدخل إلى البنيوية التكوينية

١- القسم النظري:

إذا كان المنهج الاجتماعي الوضعي يعقد ربطا آليا بين مضامين الأدب والمجتمع، باعتبار أن الأديب لا يعكس سوى بيئته ووسطه الاجتماعي، فإن البنيوية التكوينية تعقد تماثلا من نوع آخر ليس بين مضمون الأدب والمجتمع، بل بين الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية. ويتم هذا الترابط بواسطة التناظر أو التماثل بين البنى الجمالية أو الفنية والبنى الاجتماعية . ويمكن التمييز كذلك بين بنيوية تكوينية وظيفية يمثلها لوسيان كولدمان ، وبنيوية شكلانية غير تكوينية يمثلها كل من جاكبسون وكلود لفي شتراوش ورولان بارت وگريماس وألتوسير وفوكو ولاكان .....

هذا، وإن البنيوية التكوينية عبارة عن تصور علمي حول الحياة الإنسانية ضمن بعدها الاجتماعي. وتمتح تصوراتها النفسية من آراء فرويد ، ومفاهيمها الإبستيمولوجية من نظريات هيـجل وماركس وجان بياجي . أما على المستوى التاريخي والاجتماعي ، فتعود تناصيا إلى آراء هيجل وماركس وكرامشي ولوكاتش والماركسية ذات الطابع اللوكاتشي .

ويستهدف لوسيان كولدمان من وراء بنيويته التكوينية رصد رؤى العالم في الأعمال الأدبية الجيدة عبر عمليتي الفهم والتفسير بعد تحديد البنى الدالة في شكل مقولات ذهنية وفلسفية . ويعد المبدع في النص الأدبي فاعلا جماعيا يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها، وهي تتصارع مع طبقة اجتماعية أخرى لها تصوراتها الخاصة للعالم. أي إن هذا الفاعل الجماعي يترجم آمال وتطلعات الطبقة الاجتماعية التي ترعرع في أحضانها ، ويصيغ منظور هذه الطبقة أورؤية العالم التي تعبر عنها بصيغة فنية وجمالية تتناظر مع معادلها الموضوعي "الواقع".

وتتبنى منهجية لوسيان گولدمان السوسيولوجية على اعتبار العمل الأدبي أوالفني عملا كليا ، أي دراسته كبنية دالة كلية . وهذا يستلزم تحليل النص بطريقة شمولية وذلك بتحليل بنياته الصغرى والكبرى من خلال تحليل عناصره الفونولوجية والتركيبية والدلالية والبلاغية

والسردية والسيميولوجية دون أن نضيف ما لا علاقة له بالنص ، إذ علينا أن نلتزم بمضامين النص دون تأويله أو التوسع فيه ، وبعد ذلك نحدد البنية الدالة وهي مقولة ذهنية وفلسفية تستخلص من كلية العمل الأدبي عبر توارد تيماته المتواترة . ويشكل كل هذا عملية الفهم LA COMPREHENSION. وعندما نحدد البنية الدالة والرؤية للعالم المنبثقة عن الوعي الممكن، نقوم بتفسير تلك الرؤية خارجيا أومايسمى لدى گولدمان EXPLICATION ، وذلك بتحديد العوامل المؤثرة في هذه البنية وكيف تشكلت من خلالها رؤية العالم . ويعني هذا أنه لابد عند إضاءة النص الأدبي وفهمه فهما كليا وحقيقيا من الانتقال إلى خطوة أساسية وهي تفسير النص خارجيا بالتركيز على العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية على الرغم من الطابع الفردي لما هو نفسي . ويعني كل هذا أن البنية الدالة ذات الطابع الفلسفي لا يمكن أن تبقى ساكنة، بل لا بد من إدراجها ضمن بنية أكثر تطورا لمعرفة مولداتها وأسباب تكوينها؛ لذلك سميت **بالبنيوية التكوينية** (Structuralisme génétique).

وتعتمد البنيوية التكوينية على مصطلحات إجرائـية لا بد من التسلح بها لتحليل النص الأدبي تحليلا سوسيولوجيا للأشكال الأدبية ويمكن حصر هذه المصطلحات فيما يلي :

١ ـ *الفهم والتفسير*: La compréhension et l'éxplixation

إذا كان الفهم هو التركيز على النص ككل دون أن نضيف إليه شيئا من تأويلنا أو شرحنا، فإن التفسير هو الذي يسمح بفهم البنية بطريقة أكثر انسجاما مع مجموع النص المدروس. ويستلزم التفسير استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدالة[xlii] .

٢ ـ *الرؤيـة للعالم*: La vision du monde:

هي" مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن، في معظم الحالات، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض في مجموعـات إنسانية أخرى"[xliii]. ويعني هذا أن الرؤية للعالم هي تلك الأحلام والتطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار المثالية التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد مجموعة اجتماعية معينة.

إنها باختصار تلك الفلسفة التي تنظر بها طبقة اجتماعية إلى العالم والوجود والإنسان والقيم . وتكون مخالفة بالطبع لفلسفة أو رؤية طبقة اجتماعية أخرى . فمثلا رؤية الطبقة البرجوازية للعالم تختلف عن رؤية الطبقة البروليتارية ، ورؤية شعراء التيار الإسلامي مختلفة جذريا عن رؤية شعراء التيار الاشتراكي في أدبنا العربي المعاصر .

٣- التماثـــل Homologie:

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة آلية أوانعكاسية أو علاقة سببية دائما، بل على العكس ، فإنها علاقة ذات تفاعل متبادل بين المجتمع والأدب ، وبتعبير آخر إن الأشكال الأدبية - وليست محتويات الأدب- تتماثل مع تطور البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية ، ويعني هذا أن هناك تناظرا بين البنية الجمالية والبنية الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ولا شعورية ، وأي قول بالانعكاس بينهما يجعل الأدب محاكاة واستنساخا وتصويرا جافا للواقع ، ويعدم في الأدب روح الإبداع والتتخييل والاسطيطيقا الفنية . إذاً، " هناك تناظر دائم في كل عمل إبداعي... بين واقعه وموضوعه، بين بنية شكلية ظاهرة، وبنية موضوعية عميقة، بين اللحظة التاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي، وسياقية الجدل الاجتماعي "[xlii] .

٤- الوعي القائم والوعي الممكن: La conscience réelle et la conscience possible

الوعي القائم هو الوعي الواقعي الموجود لدى الشخصية في الحاضر. وهو الوعي الموجود تجريبيا على مستوى السلب . ويعني هذا أن الوعي القائم هو " وعي آني لحظي وفعلي ، من الممكن أن يعي مشاكله التي يعيشها ، لكنه لايملك لنفسه حلولا في مواجهتها والعمل على تجاوزها".[xliii] أي إنه وعي ظرفي، فكل مجموعة اجتماعية تحاول فهم الواقع وتفسيره انطلاقا من ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والدينية والتربوية، دون أن

يكون لها تصور مستقبلي وإيديولوجيا لاقتراح بديل إيجابي ومثالي لحياتها المعيشية. وإذا كان الوعي القائم هو وعي الحاضر والآني والمرحلي، فإن الوعي الممكن هو وعي إيديولوجي مستقبلي يتجاوز جدلا الوعي القائم والوعي الزائف المغلوط. وإذا كان الوعي القائم هو وعي التكيف والمحافظة على الواقع، فإن الوعي الممكن هو وعي التغيير والتطوير، ويصبح الوعي الممكن في كلية العمل الأدبي المنسجم رؤية للعالم وتصورا فلسفيا وإيديولوجيا للطبقة الاجتماعية.

" وإذا كان الوعي الفعلي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية ، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات ، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات "[xlii] .

٥ ـ *البنية الدالــــة أو الدلالية Structure signifiante:*

البنية الدالة هي عبارة عن مقولة ذهنية أو تصور فلسفي يتحكم في مجموع العمل الأدبي. وتتحدد من خلال التواتر الدلالي وتكرار بنيات ملحة على نسيج النص الإبداعي، وهي التي تشكل لحمته ومنظوره ونسقه الفكري. وتحمل بنى العالم الإبداعي دلالات وظيفية تعبر عن انسجام هذا العالم وتماسكه دلاليا وتصوريا في التعبير عن الطموحات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية للجماعة. ويحدد گولدمان الدور المزدوج للبنية الدالة باعتباره مفهوما إجرائيا بالأساس . فهو" من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالاتها ، ومن جهة أخرى ، فهو المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية والأدبية أوالجمالية ، فالعمل الإبداعي يكون ذا صلاحية فلسفية أو أدبية أو جمالية بمقدار ما يعبر عن رؤية منسجمة عن العالم إما على مستوى المفاهيم وإما على مستوى الصور الكلامية أو الحسية وإننا لنتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها تفسيرا موضوعيا بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها ".[xliii] إذاً، فالبنية الدالة هي التي تسعفنا في إضاءة النص الأدبي وفهمه، كما تساعدنا فلسفيا وذهنيا على تحديد رؤية المبدع للعالم ضمن تصور جماعي ومقولاتي.

٤

٦ ـ *البطل الإشكالي Le héro problématique:*

ورد هذا المفهوم عند **جورج لوكاتش** في نظرية الرواية ، وهذا البطل ليس سلبيا ولا إيجابيا ، فهو بطل متردد بين عالمي الذات والواقع ، يعيش تمزقا في عالم فض. إذ يحمل البطل قيما أصيلة يفشل في تثبيتها في عالم منحط يطبعه التشيؤ والاستلاب والتبادل الكمي . لذلك يصبح بحثه منحطا بدوره لاجدوى منه . ويصبح هذا البطل مثاليا عندما يكون الواقع أكبر من الذات كرواية دون كيشوط لسيرفانتيس ، كما يكون البطل رومانسيا عندما تكون الذات أكبر من الواقع وخاصة في الروايات الرومانسية ، ويكون كذلك بطلا متصالحا مع الواقع عندما تتكيف الذات مع الواقع ولاسيما في الروايات التعليمية . وهذا التصنيف أساس نظرية الرواية لجورج لوكاتش ، وقد استفاد منه كولدمان كثيرا وخاصة في كتابه :(**الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث**) الذي يقول فيه عن هذا البطل:" يتمتع هذا الشكل - رواية البطل الإشكالي - بوضع خاص في تاريخ الإبداع الثقافي : إنها حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد أن ينسى ذكراها تقريبا . فالرواية، ربما، كانت الأولى بين الأشكال الأدبية الكبيرة المسيطرة في نظام اجتماعي، التي حملت، جوهريا طبيعة نقدية..."[xlii] ويضيف أيضا " من خلال بحثه المضطرب ينتهي البطل إلى وعي استحالة الوصول وإعطاء معنى للحياة ".[xlii]

إذاً، **فالبطل الإشكالي** ليس بطلا إيجابيا مثل البطل الملحمي الذي نجده في الإلياذة أوالأوديسا لدى هوميروس حيث تتحقق الوحدة الكلية بين الذات والموضوع ،بل هو بطل يعيش اضطرابا مأساويا، ومأزقا يجعله يتردد بين الذات والموضوع وبين الفرد والجماعة،ويفشل في تحقيق أهدافه وقيمه الأصيلة في مجتمع لا يعترف بالقيم الكيفية ولا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية .

٢ ـ *القـــــسم التـــحليـــلـــي:*

لمعرفة البنيوية التكوينية إجرائيا وتطبيقيا آثرنا أن نحلل دراسات **نجيب العوفي** الأدبية والنقدية حول القصة القصيرة المغربية الحديثة ؛[xlii] إذ

تتمظهرفيها البنيوية التكوينية نظريا وتطبيقيا، وهي بنيوية ذات أساس مادي جدلي .
ينطلق الناقد المغربي والأستاذ الجامعي نجيب العوفي في كتابه" **مقاربة الواقع في القصة القصيرة**" أو في مقاله" **القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة**" من التصور البنيوي التكويني .إذ يصرح الباحث قائلا :
" وبموازاة هذا التفكيك أو ضمنه كنا نقوم بتفكيك البنى الذهنية ذاتها الثاوية في طيات البنى السردية والمنتجة لها . كنا نقرأ الأسئلة المضمرة من خلال الأسئلة المظهرة . نقرأ واقعية النصوص من خلال قصصيتها وقصصيتها من خلال واقعيتها . كنا نقرأ بعبارة ، واقع القصة المغربية وقصة الواقع المغربي .
يمكن أن نعتبر العملية الأولى(تفكيك البنى السردية) حسب المصطلح الـكولدماني فهما ... كما يمكن أن نعتبر العملية الثانية (تفكيك البنى الذهنية) وحسب المصطلح الكولدماني أنها (تفسيرا)".[xlii]
يقسم نجيب العوفي رسالته الجامعية إلى بابين : الباب الأول خاص بالبحث عن الهوية (التأسيس)، والباب الثاني متعلق بإثبات الهوية (التجنيس). ويركز نجيب العوفي في بحثه على أهمية القصة القصيرة في عصرنا، ويعتبر هذا الجنس على الرغم من قصر حجمه يطرح أسئلة وقضايا كبرى . وينتقل بعد ذلك ليحدد مراحل القصة المغربية في مرحلتين أساسيتين:
١ـ القصة القصيرة بين التأسيس والبحث عن الهوية والهم الوطني.
٢ـ القصة القصيرة بين التجنيس وإثبات الهوية والهم الاجتماعي .
إذاً، يحدد نجيب العوفي نشأة القصة القصيرة بالمغرب ويبرز مراحلها وتطوراتها على غرار أحمد اليابوري وأحمد المديني في رسالتيهما الجامعيتين حول نفس الجنس بالمغرب .
وتمتاز القصة المغربية القصيرة حسب نجيب العوفي بميزتين أساسيتين :

أ ـ التأسيس.
ب- التجنيس.

في مرحلة الحماية، كان الصراع حادا بين المغاربة والمستعمر في إطار ثنائية " نحن ـ الآخر "، وامتدت هذه الفترة ما بين ١٩٤٠ـ١٩٥٦ . وكان سؤال القصة القصيرة آنذاك هو سؤال الوطن والبحث عن الهوية، وأصبحت الوطنية طابعا مميزا لتلك القصة . وكان البطل بالضرورة وطنيا . ولا يعني هذا أن السؤال الاجتماعي مغيب ، بل كان ثانويا بالمقارنة مع السؤال الوطني . ولم يتبلور مفهوم الطبقة الاجتماعية بشكل جلي؛ لأن الأمة هي المبتغى والرهان الأساس. ويعني هذا أن القصة الغالبة في مرحلة الحماية كانت قصة وطنية أكثر مما هي قصة اجتماعية؛ لأنها انتقدت الاستعمار ونددت بكل أشكال الظلم الاستعماري حتى الاجتماعي منه. وكان أبطال القصة يحلمون بالحرية ويعملون على تحقيقها ، لذلك كان الوعي عند الشخصيات وطنيا والرؤية للعالم رؤية وطنية قوامها الكفاح والتحرر من الاستعمار . أما البطل فكان بطلا بروميثيوسا يقارع الاستعمار ويحاول مجابهته قصد تحقيق الحرية لأبناء وطنه .

ويتجلى الهاجس الوطني من خلال فعل الدفاع عن الهوية (البطل البرومثيوسي الوطني)، وفعل الهجوم على الهوية (البطل الاستعماري المضاد). وقد نتج عن هذا الصراع الوطني صدع اجتماعي كان يؤجج الصراع الداخلي لطرد المستعمر من البلاد. ويمكن تفسير هذا المتن القصصي بما كانت تقوم به الحركة الوطنية من دفاع عن الهوية الوطنية ونشر الوعي الوطني بين أبناء هذا الوطن وتأطير الطبقة الاجتماعية الكادحة لتنسيق المواقف لمواجهة المستعمر . لذلك كان الوعي الوطني ـ في طابعه السلمي والعسكري ـ مهيمنا على هذه المرحلة .

ويمثل هذه المرحلة كل من عبد المجيد بن جلون و عبد الرحمن الفاسي وأحمد بناني وعبد الكريم غلاب و أحمد بناني وأحمد عبد السلام البقالي ومحمد الخضير الريسوني .

إذاً، انطلق نجيب العوفي من عملية التفسير ليحدد العوامل التي أفرزت القصة القصيرة الوطنية إبان المرحلة الاستعمارية ، وحصرها في عوامل تاريخية واقتصادية واجتماعية وثقافية ، وبين أن الهاجس الغالب على هذه المرحلة هو الهاجس الوطني الذي يتمثل في البحث عن

الاستقلال وبناء مغرب جديد متحرر ومستقل . وهذا يتماثل مع مكونات عملية الفهم إذ استخلص بنية دالة ألا وهي البحث عن الهوية والشروع في تأسيسها . وأبرز بعد ذلك نمط الوعي لدى الشخصيات الذي يكمن في الوعي الوطني كما أن رؤية الشخصيات إلى العالم رؤية وطنية محضة .

إذا كانت الدلالة القصصية مبنية على تيمة الوطن /الهوية، فإن البنية الشكلية تتسم بالحفاظ على البنية التقليدية الموبسانية (البداية و الوسط و النهاية)، وعدم الاهتمام باللغة القصصية ، وغلبة أسئلة المضمون على الشكل تماثلا مع هيمنة السياسي على الثقافي من حيث التفسير .

وتبتدئ المرحلة الثانية من أعقاب الاستقلال إلى غاية ١٩٧٠، وسيمتاز الظرف التاريخي بالصراع الاجتماعي والطبقي(نحن ــ نحن)، ويمثل هذه المرحلة مجموعة من القصاصين المغاربة أمثال محمد إبراهيم بوعلو ، ومحمد بيدي ، ومبارك ربيع ، وعبد الجبار السحيمي ، ورفيقة الطبيعة ، ومحمد زفزاف ، وإدريس الخوري ، ومحمد شكري ، والأمين الخمليشي، ومحمد زنيبر، ومحمد برادة، ومحمد القطيب التناني ، ومحمد عزيز الحبابي، وخناتة بنونة، ومحمد أحمد شماعو، وحميد البلغيثي، ومحمد التازي، ومحمد الصباغ .

وفي هذه المرحلة، أصبح السؤال الاجتماعي يطرح نفسه بإلحاح بعد تغير مغرب الاستقلال تاريخيا واقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا، وحلت الطبقة محل الأمة، واتخذ الصراع طابعا طبقيا واجتماعيا بين المغاربة أنفسهم، بين الطبقة الكادحة والطبقة المسيطرة، على وسائل الإنتاج والثراء المادي.

أما عن شخصيات القصة فهي عادية، يمكن حصرها في شخصية الكادح من فلاح وعامل وشخصية المثقف اللتين تعانيان من القــهر الاجتماعي والقهر الروحي ، ومن سمات شخصيات هذه القصة الاجتماعية أنها كائنات إشكالية مهمشة تعبر عن مجتمع مشتت .

هذا، وإن العوفي بدأ هذه المرحلة الثانية بعملية التفسير إذ حدد العوامل التي تحكمت في متن التجنيس وجعلها في ما هو تاريخي وسياسي واجتماعي واقتصادي وثقافي . وإذا كان الواقع يعج بالصراع الطبقي والاجتماعي ،فإن هذا يتناظر مع ذلك الصراع الذي نجده في المتن

القصصي ، إذ تهيمن تيمة المجتمع / الهوية التي تتمثل في السعي الجاد نحو إثبات الهوية الاجتماعية وتأسيس المغرب الاجتماعي . ويعني هذا أن تطور القصة القصيرة المغربية متواشج ومتفاعل مع تطور البرجوازية الصغيرة وتطور الأحداث المرجعية أي إن القصة المغربية في بعديها : الوطني والاجتماعي كانت مرآة عاكسة للواقع المغربي بطريقة غير مباشرة أو غير آلية. فبعد القصة الوطنية والبحث عن الهوية الوطنية ننتقل إلى القصة الاجتماعية والبحث عن الهوية الاجتماعية ، وبعد البطل الوطني البرومثيوسي، نجد البطل الكادح والمثقف الإشكالي ، كما ننتقل من وعي وطني إلى وعي اجتماعي، ومن رؤية وطنية إلى رؤية اجتماعية . وإذا كانت دلالة القصة في المرحلة الثانية دلالة اجتماعية ، فإن بنية الشكل ترتكز على بطولة هامشية مقهورة، وعلى اختلاف في المنظورات الواقعية لدى القصاصين ، والمحافظة إلى حد كبير على بنية السرد الكلاسيكي مع تنويع البنى والأغاريض السردية ، واستخدام مكثف للمنولوج والميل نحو الاقتصاد في توظيف الشخوص والفضاءات واللغة القصصية.

ومن مآخذنا على هذه الدراسات الأدبية والنقدية التي قام بها **نجيب العــوفي** :

١- **التلفيق المنهجي**: إذ يجمع العوفي بين الواقعية التجريبية والبنيوية التكوينية والبنيوية الشكلانية السردية والسيميائيات. فكيف يمكن الجمع بين مناهج متعددة ومتعارضة إبستيمولوجيا وفلسفيا ؟!

٢- ترجيح كفة **الواقعية المباشرة** على كفة البنيوية التكوينية والسقوط في الانعكاس والافتراض الآلي المسبق.

٣- ضعف الإحالات البيبليوغرافية التي تحدد التصور النظري والمنهجي للبنيوية التكوينية لدى لوسيان گولدمان .

٤- تمييع المصطلح النقدي وعدم احترام مفاهيم كل جنس أدبي، إذ يقارب القصة القصيرة بمفاهيم الشعر على غرار الدكتور أحمد المديني الذي عاب عليه كثيرا في كتابه" **جدل القراءة**"[xlii] لغته البيانية والإنشائية في رسالته حول القصة القصيرة المغربية.

٥- توظيف لغة بيانية إنشائية يغلب عليها التسيب بدل الإتقان والتحكم في الحقل الاصطلاحي؛ إذ تصبح لغته ذاتية تنقصها الموضوعية والطابع الوصفي العلمي.
٦- التضحية بالنص لحساب المرجع الواقعي وإديولوجية الرؤى والطبقات الاجتماعية وتصورات المبدعين .
٧- كيف يمكن الحديث عن تجنيس القصة القصيرة المغربية وتأسيسها من خلال مقاييس القصة الغربية الموباسانية(نسبة إلى **غي دي موباسان** الكاتب الفرنسي المشهور في مجال القصة القصيرة) ، مع العلم أن التجنيس القصصي بدأ مع السرد العربي القديم (كليلة ودمنة ، المقامات ....)، وأن أهم مرحلة قصصية يمكن اعتبارها هي مرحلة التأصيل التي نجدها عند مجموعة من القصاصين العرب والمغاربة(كجمال الغيطاني مثلا ....).
٨ - عدم دقة مفهوم التأسيس والتجنيس لأن معناهما واحد، فالتجنيس هو إرساء قواعد جنس معين وتأسيس النصوص اعتمادا على هذه المعايير الفنية .

وعلى الرغم من هذه الملاحظات ، فتبقى دراسة نجيب العوفي المنهجية والتطبيقية دراسة جادة ، ولا سيما أنه يطرق موضوعا بكرا متشعبا ألا وهو موضوع القصة القصيرة ومحاولة تحقيبها تاريخيا وفنيا . لذلك تعد دراسات نجيب العوفي البداية الحقيقية والفتح الأول لعالم القصة القصيرة في المغرب إلى جانب أعمال عبد الرحيم مودن[xlii] . أما أعمال أحمد اليابوري[xlii] وأحمد المديني[xlii] فلم تكن إلا دراسات انطباعية ومحاولات جنينية فرضتها ظرفية تاريخية معينة.

مراحل القصة القصيرة المغربية حسب نجيب العوفي

الأشكال الأدبية	الفهـــم			التفسيـر				الرؤية إلى العالم
	الدلالة	الشكل	البنية الدالة	نمط الوعي	الرواد من القصاصين	المرحلة التاريخية	الحيثيات المرجعية	
القصة القصيرة الوطنية/ مرحلة التأسيس	- سؤال الوطن-الهوية. - بطل القصة وطني بروميثيوسي. - سؤال الصدع الاجتماعي حاضر بدوره بشكل ثانوي. - البحث عن الهوية الوطنية والشروع في تأسيسها . - محور الوطن.	- بناء تقليدي على غرار القصة الموباسانية. -عدم الاهتمام بالحساسية القصصية ولا باللغة القصصية. - هيمنة أسئلة المضمون على أسئلة الشكل.	سؤال الوطن	وعي وطني	عبد المجيد بن جلون، عبد الرحمن الفاسي، عبد الكريم غلاب، عبد السلام البقالي، محمد خضير الريسوني.	مرحلة الحماية (١٩٤٠-١٩٥٦)	- صراع الحركة الوطنية مع الاستعمار. - صراع نحن والآخر. - هيمنة الأمة على مفهوم الطبقة. - هيمنة الوعي الوطني على الوعي الاجتماعي .	الرؤية الوطنية
القصة القصيرة الاجتماعية / مرحلة التجنيس	- سؤال المجتمع/الهوية. - بطل القصة من الطبقة الكادحة أو المثقفة. - المعاناة من القهر الاجتماعي والقهر الروحي. - الصراع الاجتماعي والطبقي. - محور الإنسان.	- تنويعات قصصية على وتر الواقعية. - الحفاظ على البناء الكلاسيكي مع تنويع موضوعات المتن وبناه السردية. - الاقتصاد والتكثيف في لغة القصة وفضاءاتها وشخوصها. - حضور الحوار الداخلي للتعبير عن الصراع الداخلي وانعدام التواصل.	سؤال المجتمع	وعي اجتماعي	محمد إبراهيم بوعلو، محمد برادة ، محمد بيدي، محمد زفزاف، محمد شكري، الأمين الخمليشي، محمد زنيير، إدريس الخوري، مبارك ربيع،...	أعقاب الاستقلال وصعدا مع الستينيات(١٩٥٦-١٩٧٠)	- تحولات المغرب مابعد الاستقلال. - الصراع الطبقي والاجتماعي(صراع نحن-نحن). - صراع الطبقة الكادحة والبورجوازية الصغيرة ضد الطبقات الاجتماعية المستغلة. - هيمنة مفهوم الطبقة على مفهوم الأمة.	الرؤية الاجتماعية

الهوامش:

[xlii] -Lucien Goldmann : **sciences humaines et philosophie**. Ed. Gonthier, ١٩٦٦Paris.P :١٦٠ ;

[xlii] - نقلا عن د. ميجان الرويلي ود. سعد البازغي: **دليل الناقد الأدبي**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط٢، ٢٠٠٠،ص:٤٣؛

[xlii] - صالح سليمان عبد العظيم: **سوسيولوجيا الرواية السياسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨،ص:٥٤؛

[xlii] - نفس المرجع، ص: ٥٧؛

[xlii] - نفس المرجع، ص:٥٨؛

[xlii] - نقلا عن د. عمر محمد الطالب: **مناهج الدراسات الأدبية الحديثة**، دار اليسر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص:٢٤٢-٢٤٣؛

[xlii] - نقلا عن فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص:٤٠؛

[xlii] - نفسه،ص:٤١؛

[xlii] - نجيب العوفي:(القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة)، **الملحق الثقافي**، الاتحاد الاشتراكي، المغرب، عدد ٣٠٣، ص:٦٥؛ و**ظواهر نصية**، نشر عيون مقالات،ط١٩٩٢،١،صص:١١٥-١١٧؛ و**مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١٩٨٧،١؛

[xlii] - نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية**، ص:١٤؛

[xlii] - نجيب العوفي: **جدل القراءة**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٣،صص:١٦٥-١٨٢؛

[xlii] - عبد الرحيم مودن: **الشكل القصصي في القصة المغربية** ، الجزء الثاني، منشورات عكاظ، الرباط،ط١ ، ١٩٩٧م؛(يتبنى صاحبه منهجا بنيويا شكلانيا)؛

[xlii] - د. أحمد اليابوري: **فن القصة في المغرب(١٩١٤-١٩٦٦)**، رسالة جامعية قدمت إلى كلية الآداب بالرباط سنة ١٩٦٧،

[xlii] - د. أحمد المديني: **فن القصة القصيرة بالمغرب، نشأته، تطوره، اتجاهاته**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، بدون تاريخ.

المقاربة الأسلوبيـــة

تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة : سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية. لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أوتعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية و رمزية . و من ثم،فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا. ومن ثم يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي. إذاً، ماهو سياق الاهتمام باللغة الروائية؟ وما أنواع الرواية من خلال التشكيل اللغوي؟ وهل يمكن تحديد محطات أساسية للتطور الروائي من خلال التصوير اللغوي؟ وما هي الكيفية التي نعالج بها إشكالية الفصحى والعامية؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول عرضها في هذا المقال المتواضع هذا.

١ - اللغة الروائية والمقاربات النقدية:

لقد تعامل الكثير من النقاد والدارسين مع اللغة الروائية باعتبارها مادة تعبيرية وحاملة للفكر ومضامين النص وأبعاده المرجعية. إلا أن هناك من كان يدرسها من خلال مقاربة بلاغية تقليدية تركز على الصور الشعرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية ورصد للمحسنات البديعية ومواصفات اللغة كالرصانة والجزالة والسلاسة والليونة ....وكانت هذه المقاربة البلاغية تسقط مفاهيم البلاغة الشعرية على الرواية دون مراعاة خصائصها النوعية

والتجنيسية وبنائها التعبيري المعقد وطاقته البلاغية واللغوية والتركيبية. وحاولت المقاربات المرجعية سواء الاجتماعية منها أم النفسية ربط اللغة بمفاهيم التحليل النفسي والوعي واللاوعي وعلاقتها بذات المبدع أو ربط اللغة بماهو اجتماعي وطبقي ومدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية وجنوحها نحو الواقعية والتصوير الموضوعي المحايد بعيدا عن الإنشائية ولغة الاستعارات. ويعني هذا أن الرواية ظلت " ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط. كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية: كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. وبالتالي، كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية(وأساسها المجاز)، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس".[xlii] وبعد ذلك أتت اللسانيات لدراسة اللغة دراسة علمية بتفكيك المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والدلالية وتركيبها بواسطة تحليل بنيوي محايث قائم على مجموعة من الثنائيات، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، مهملة بذلك بلاغة اللغة الروائية ومستويات التشخيص فيها. وهذا ما كان يشير إليه المنظر الروسي **ميخائيل باختين** بقوله:"إن وحدة الرواية، والقضايا النوعية المتعلقة ببنائها، انطلاقا من عناصر متعددة اللغات، ومتعددة الأصوات، ومتعددة الأساليب- وهي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة- كل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هذه الأبحاث اللسانية التقليدية".[xliii]... لكن اللغة الروائية ستعرف انتعاشها مع البلاغة الجديدة أو أسلوبية الرواية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين مع الشكلانيين الروس ولاسيما **ميخائيل باختين** في كتابيه:(**جمالية الرواية ونظريتها**)، و(**شعرية دوستفسكي**)،

حيث أعاد للصورة الروائية واللغوية قيمتها التعبيرية ومكانتها التجنيسية ودراستها بمفاهيم النوع الروائي بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليدية التي تنحصر في ثنائية المشابهة والمجاورة. ويعني هذا أن أسلوبية الرواية قد تخلصت إلى حد ما من أدوات البلاغة التقليدية أو طعمتها بمفاهيم جديدة تراعي خصوصية الرواية من ناحية الجنس والنوع. وأصبحت للأسلوبية مصطلحاتها التقنية والمفاهيمية التي تكون غالبا مستنبطة من الخطاب الروائي نفسه. وقد نتج عن هذا الاهتمام الأسلوبي **الباختيني** أن أخذت " الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة"[xlii]. وقد طرح **باختين** في هذين الكتابين مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسة اللغة الروائية مثل: التهجين والباروديا والمحاكاة الساخرة والتهجين والأسلبة والتنويع والصورة الروائية والحوار والتناص والمنولوجية والبوليفونية... وصارت كتابات **باختين** فيما بعد مرجعا أساسيا للدراسات البويطيقية والسيميائية وجمالية التلقي في التفاعل مع النصوص وتلقيها وتأويلها. وقد حاول **باختين** أن يجمع في دراساته بين التحليلين: الشكلاني والمادي وقد تأثرت به **جوليا كريستيفا** كثيرا في مقارباتها السيميائية في دراسة الشعر والرواية.

هذا، وإن اللغة الروائية عند **باختين** تتجاوز الكلمات القاموسية والألفاظ المفردة إلى بناء النص الروائي الذي يستند إلى تعدد الأصوات والمنظورات السردية والأجناس وتداخل الخطابات والأساليب اللغوية . ومن هنا يميز **باختين** بين الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية. إذاً، فما خصائصهما الشكلية والدلالية؟

٢-الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية:

إذا كانت الرواية المنولوجية هي الرواية التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض، وعدم تنويع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية. أما الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية التي يفضلها **باختين** على الرواية المنولوجية فهي التي تمتاز بالأصوات المتعددة واللغات المختلفة والأجناس المتنوعة وتعدد الخطابات التناصية والمستنسخات النصية وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية والتصورات الإيديولوجية حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقدية. ويعني هذا أن الرواية المنولوجية ذات صوت واحد ولغة مفردة وإيديولوجية مطلقة أحادية الجانب حيث يتحكم الكاتب في شخصيات المتن الحكائي كيفما يشاء يوجه مصائرها بطريقة علنية مسبقة. أما الرواية البوليفونية فتحرص على تنويع الخطاب باستعمال أساليب لغوية وبلاغية مختلفة تتراوح بين الحوار الداخلي(المناجاة) والوصف والحوار الخالص والرسالة والسرد بكل أنواعه، واستعمال اللهجات المحلية وسجلات مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية في إطار تواصل تداولي سياقي، فضلا عن توظيف المؤشرات التناصية والمتناصية ذات مرجعيات تفاعلية تاريخية وفنية وأدبية وفلسفية وإعلامية ودينية...إنها باختصار رواية متعددة الأبنية والأصوات والأجناس ، كما أنها مرجعيا هي رواية ديمقراطية في الطرح الإيديولوجي والتشكيل النصي واللغوي تركز على صراع الشخصيات وتناقض مواقفها ولغاته الخاصة التي تجعلها تنتمي لجماعة لغوية معينة تتجلى لنا بكل وضوح في الخطاب الروائي.[xlii] ولكن يلاحظ أن **باختين** لا يشير إلى الرواية المنولوجية أو مايسمى بتيار الوعي كما عند جيمس جويس وكافكا وهمنغواي وفيرجينيا وولف ودون باسوس؛ لأن هذه

الرواية قمة في العطاء اللغوي وانزياح ملحوظ في الأسلبة والتذويت(نسبة إلى الذات) وإنجاز جديد في مجال التصوير اللغوي، وعظمتها الأسلوبية ليست بأقل من عظمة الرواية البوليفونية التي نجدها عند دويستيفسكي. لذلك، لايقصد **باختين** بالرواية المنولوجية تلك الروايات التي ذكرناها آنفا، بل يقصد الرواية العادية ذات الصوت الواحد خاصة في روسيا الاتحادية.
ومن أهم النماذج الروائية العربية التي تمثل الرواية البوليفونية كما نظر لها **ميخائيل باختين** رواية **لعبة النسيان** للكاتب المغربي محمد برادة حتى إنه حاول أن ينجز رواية طبق فيها وصفة **باختين** تطبيقا حرفيا أمينا، ولاسيما أنه من السباقين إلى ترجمة الفكر الباختيني في العالم العربي. ولا ننسى كذلك الروايات التجريبية الجديدة التي نوعت تشكيلها اللغوي كما لدى عبد الله العروي في **أوراق** وبنسالم حميش في **مجنون الحكم والعلامة** وأحمد المديني وصنع الله إبراهيم وآخرين كثيرين....
أما معظم الروايات العربية الأخرى وخاصة الروايات الواقعية والرومانسية فتبقى روايات منولوجية أحادية الأسلوب والمنظور والراوي والإيقاع، وهذا ما كان يشير إليه عبد الله العروي بقوله:" لقد كانت رواية القرن ١٩ الكبرى الموضوعية تتطلب على الأقل ثلاث لغات: واحدة تؤسس الموضوعية، وهي وسيلة الاتصال. والثانية تحدد أسلوب الكاتب. وأخيرا اللغة أو عدة لغات تستخدم لإعطاء خصائص الشخصيات. ونادرا ما تحتوي رواية عربية أكثر من لغتين، وفي أكثر الأحيان، لاتكون الثانية سوى لغة متقطعة..." [xlii]
ويبين لنا هذا القول مدى أحادية لغة الرواية العربية ومدى منولوجيتها التصويرية وانعدام التنوع اللغوي والتعددية في هذه الرواية إلا في حالات قليلة، وحتى إن اللغة الثانية قد أصيبت بالركاكة والاختلال ورداءة التركيب ونقص خاصية الأسلبة والتعددية اللغوية.

٣- **أنواع التشكيل اللغوي على ضوء التطور الروائي:**

إذا تأملنا الخطاب الروائي في تطوراته الأسلوبية واللغوية فإننا نجد أنماطا من التصوير اللغوي على الشكل التالي:

أ- **لغة التصوير المباشرة** كما عند الرواية الواقعية والرواية الطبيعية والرواية الجديدة.

ب- **لغة التصوير التراثية** كما لدى مدرسة التأصيل الروائي أومايسمى بالرواية التراثية..

ت- **لغة التصوير الشعرية المجازية** كما في رواية المحكي الشاعري.

* لغة التصوير المباشرة:

كانت اللغة التصويرية عند الواقعيين كبلزاك وفلوبير وتولستوي وستندال وعند الطبيعيين كإميل زولا تتسم بالموضوعية المباشرة الرصينة والمفاهيم التقنية والريبورتاج الواقعي التوثيقي القائم على محاكاة الواقع وتصويره تصويرا تقريريا حرفيا جافا خاليا من التصوير البياني والوظيفة الجمالية الإيحائية والانزياح الفني ، وكان الغرض من كل ذلك هو إضفاء الواقعية والإيهام بصدق الواقع والفضاء التخييلي الذي تنقله الرواية. كما كانت الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وآلان روب گرييه وريكاردو تحارب النعوت والانزياحات والمجازات وتهتم برصد الأشياء أو عالم الأشياء. وكل هذه الخصائص اللغوية تنطبق على الرواية العربية وخصوصا روايات نجيب محفوظ الواقعية(بداية ونهاية- الثلاثية-....)، وروايات عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض- الفلاح...)، وعبد الكريم غلاب(دفنا الماضي- المعلم علي....)، ومبارك ربيع(الريح الشتوية...)، وما كتبه الروائيون العرب الجدد مثل صنع الله إبراهيم ومحمد شكري وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغسان كنفاني ومحمد عزالدين التازي و شغموم الميلودي ومحمد الأشعري ومحمد برادة...

* لغة التصوير التراثية:

تستند الرواية التراثية إلى لغة التخييل والإسقاط التاريخي واللغة البيانية المسكوكة الطافحة بالمستنسخات النصية ذات الطاقة الإحالية التفاعلية كما تعمل على تعتيق اللغة وتأصيل الأسلوب وتضمينه بعبارات تراثية وترهينه بأجواء التراث على الرغم من إيحاءاته المعاصرة. كما تتميز هذه اللغة بالمفارقة والترميز والأسلبة والتهجين وتداخل اللغات (العتيقة والمعاصرة، الفصحى والعامية)، وتعدد الأصوات، كما يلاحظ التماهي الأسلوبي والتاريخي بين زمن المغايرة وزمن الثبات أو الماضي والحاضر.

وعليه، فاللغة في الرواية التراثية هي لغة المفارقة الساخرة والباروديا والمقتبسات النصية والتضمين والمحاكاة، وتحمل اللغة في طياتها إيديولوجية العصر، أي إن اللغة ليست بريئة في حمولاتها الفنية، والرمز في هذه الرواية" يتشعب في عدد لانهائي من الانطلاقات الدلالية".[xlii]

وتتمظهر هذه اللغة التراثية عند روائيين حاولوا تأصيل الكتابة الروائية العربية لخلق حداثة تتواصل مع السرد العربي القديم وتتجاوب مع خصوصيات القارئ أو الإنسان العربي. ومن أهم هؤلاء الروائيين: محمود المسعدي (حدث أبو هريرة قال...)، وجمال الغيطاني(الزيني بركات والتجليات وكتاب الليالي...)، وبنسالم حميش(مجنون الحكم والعلامة ومحن الفتى زين شامة)، وأحمد توفيق(جارات أبي موسى)، ورضوى عاشور(ثلاثية غرناطة)، ومبارك ربيع(بدر زمانه)، ونجيب محفوظ(ليالي ألف ليلة)، وإميل حبيبي(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس)، الخ...

*** لغة التصوير المجازية:**

تعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري و الكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري كما نظر له **جان إيف تادييه J.Y.V.Tadié**[xlii]. ويعني هذا أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير للرموز والألفاظ الموحية المعبرة وتأنيث القاموس وتليينه باللغة الشعرية النابضة بإيقاع التذويت والتلوين البياني والبديعي واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الانزياحية والإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة. ومن أهم الروائيين الذين ارتكنوا إلى هذا الخطاب السردي الشاعري نذكر على سبيل المثال: حميدة نعنع في روايتها(**الوطن في العينين**) التي قال عنها الدكتور حميد لحمداني:" وإذا كانت لهذه الرواية قيمة جمالية ودلالية معينة، فهي ليست صادرة أبدا عن الحوارية، ولكن عن جوانب أخرى كاستغلال المعطيات التاريخية المرجعية ثم استخدام الأساليب الشعرية على مستوى العبارات بحيث يتم إغراق ماهو تاريخي فيما هو شعوري، يضاف إلى ذلك استغلال المفارقة الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد".[xlii]

وهناك روايات شاعرية أخرى **كحجر الضحك** لهدى بركات **ورامة والتنين** لإدوار الخراط و**أوراق** لعبد الله العروي و**سوانح الصمت والسراب** لجلول قاسمي....

٤ - إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي العربي:

وهناك قضية شائكة أخرى مرتبطة بلغة الخطاب الروائي العربي تتعلق بالعامية أو اللهجات المحلية، وتتمثل في الصيغة التالية: هل سنكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها مثلما فعل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ؛ لأن هذه

المزاوجة تضفي على النص الروائي نوعا من الواقعية والصدق الفني؟!
هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية العويصة، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في روايته(**الأرض**)، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية كما يدعو إلى ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض في قوله:" ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لانكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/ الأردنية/ المغربية. إذاً، لابد من تفصيح اللغة الحوارية أو سردنة الحوار بلغة شعرية جميلة. ولايعني أن الكتابة بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى المتكلم الاجتماعي والثقافي.
إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاكBalzac وهيجوVictor Hugo وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مماقد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية".[xlii] وهناك من يتبنى المزاوجة والتعددية اللغوية لمراعاة الفوارق الطبقية والاجتماعية واستخلاص الأبعاد الإيديولوجية من خلال صراع اللغات وتعدد الأساليب كما نجد ذلك في روايات توفيق الحكيم(يوميات نائب في الأرياف...)، ومحمد برادة(لعبة النسيان على سبيل الخصوص...).
وفي رأيي ، من الأفضل أن نقوم بتفصيح الرواية وجميع الفنون والأجناس الأدبية وخاصة السينما. وذلك لأننا لانفهم مايقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون. فكم من مسرحيات هادفة وجادة لاتحقق التواصل بين المغاربة والمشارقة! والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لابد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لنحقق التواصل بين المرسل والمتلقي، ونرفع من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. وينبغي كذلك أن تكون

اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتفجيرها انزياحا وإبداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية. ويقول عبد الملك مرتاض:" إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالمية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا... غير أن عدم علوها لايعني إسفافها وفسادها وهزالتها وركاكتها...، ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء".[xlii]

وبناء على ماسبق، ستبقى اللغة أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي بعد أن استغنى الروائي المعاصر عن عدة مكونات سردية مثلك الشخصية والحدث والفضاء، ولكنه لايمكن له أن يستغني عن اللغة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث. وبالتالي، على الروائي أن يكون قادرا على توليدها واستثمارها واستعمالها في أحسن الصيغ الاستعارية والمجازية: تقريرا أو تفجيرا أو إيحاء أو تعيينا. ولابد أن تكون اللغة تناصية خاضعة للتعدد الحواري والأسلبة والتهجين الأسلوبي، ولكن في إطار مراعاة اللغة العربية الفصحى بقواعدها المعيارية وأبعادها البلاغية والجمالية. ولقد صدق عبد الملك مرتاض حينما قال:" اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية(PERSONNAGE) كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها".[xliii]

وأخيرا، ننبه نقادنا- خاصة نقاد الخطاب الروائي- إلى الاهتمام باللغة الروائية، وأن يحاولوا دراستها اعتمادا على مفاهيم اللسانيات النصية المعاصرة والأسلوبية الحديثة لا بمفاهيم البلاغة القديمة، وأن يوسعوا من مفاهيم ماورثناه عن البلاغة القديمة ، وأن يحللوا المقاطع اللغوية في إطار الوحدة الكلية للرواية، مراعيا تنوع أسلوبها وخطابها النوعي والأجناسي. وألا نسقط مفاهيم الشعر على

الرواية إلا إذا أفرغناها من محتوياتها الضيقة، وشحّناها بطاقات أكثر اتساعا وإحاطة لفهم الرواية وتذوق جمالياتها.

xlii- **الهوامش:**

١- ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط ١ ،١٩٨٨ ، ص:٧؛

xlii - M.BAKHTINE : **ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN**. Traduit du russe par Daria Olivier. GALLIMARD.١٩٧٨.P :٩٠ ;

xlii- ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٨، ص:٩؛

M.BAKHTINE : le roman polyphonique, in : la -xlii **Poétique de Dostoïevski**, SEUIL ١٩٧٠, p : ٣١ ;

xlii- د. عبد اللع العروي: **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، تحقيق محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، لبنان،ط١٩٧٠،٦،ص:٢٥٣؛

xlii- د. سيزا قاسم: **روايات عربية- قراءة مقارنة**- شركة الرابطة، ط١، ١٩٧٧، ص:٦٤؛

xlii - A regarder : J.Y.Tadié : **Le récit poétique**.Edition PUF.١٩٧٨ ;

xlii- د. حميد لحمداني:**أسلوبية الرواية**، منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٨٩، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ص:٧٢؛

xlii- د. عبد الماك مرتاض: **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، عدد:٢٤٠، ط١، ١٩٩٨، ص:١١٩-١٢٠؛

xlii- عبد الملك مرتاض: نفسه، ص: ١٢٦؛

xlii- نفسه، ص: ١١٦.

البنيوية اللسانية والنقد الأدبي

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها **فرديناند دو سوسير** من خلال كتابه" **محاضرات في اللسانيات العامة**" الذي نشر في باريس سنة ١٩١٦م . وقد أحدثت هذه اللسانيات البنيوية قطيعة إبستمولوجية(معرفية) مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية. وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقا لغويا داخليا في سكونه وثباته . وقد حقق هذا المنهج نجاعته في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به و استعماله منهجا وتصورا ومقاربة في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية. وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب لأنه يجمع بين الإبداع و وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات قصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية. إذاً، ماهي البنيوية؟ وماهي مرتكزاتها؟ ومفاهيمها؟ وكيف تطورت في النقدين: الغربي والعربي؟ وإلى أي مدى يستطيع هذا المنهج أن يحيط بالنص الأدبي من جميع جوانبه؟

٢- مفهوم البنيوية ومرتكزاتها المنهجية:

البنيوية طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب ، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته. ويعني هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات والظواهر التي تتطلب الرصد المحايث والتحليل السانكروني الواصف من خلال الهدم

والبناء أو تفكيك النص الأدبي إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص الأدبي. ومن هنا، يمكن القول : إن البنيوية منهجية ونشاط وقراءة وتصور فلسفي يقصي الخارج والتاريخ والإنسان وكل ماهو مرجعي وواقعي ، ويركز فقط على ماهو لغوي و يستقرىء الدوال الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي قد تكون قد أفرزت هذا النص من قريب أو من بعيد. و يعني هذا أن المنهجية البنيوية تتعارض مع المناهج الخارجية كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي والمنهج البنيوي التكويني الذي ينفتح على المرجع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والتاريخي من خلال ثنائية الفهم والتفسير قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

٣- **<u>أنواع البنيوية:</u>**

إذا تأملنا البنيوية جيدا وبعمق دقيق باعتبارها مقاربة ومنهجا وتصورا فإننا سنجد بنيويات عدة وليس بنيوية واحدة: فهناك البنيوية اللسانية مع دوسوسور ومارتنيه وهلمسليف وجاكبسون وتروبوتسكوي وهاريس وهوكيت وبلومفيلد...، و البنيوية السردية Narratologie مع رولان بارت وكلود بريمون وجيرار جنيت...، والبنيوية الأسلوبية stylistique مع ريفاتير وليو سبيتزر وماروزو وبيير غيرو، وبنيوية الشعر مع جان كوهن ومولينو وجوليا كريستيفا ولوتمان...، والبنيوية الدراماتورجية أو المسرحية Dramaturgie مع هيلبو... أو البنيوية السينمائية مع كريستيان ميتز...، والبنيوية السيميوطيقية مع غريماس وفيليب هامون وجوزيف كورتيس...، والبنيوية النفسية مع جاك لاكان وشارل مورون ، والبنيوية الأنتروبولوجية خاصة مع زعيمها كلود ليڤي شتراوس الفرنسي وفلاديمير بروب الروسي، والبنيوية الفلسفية مع جان بياجيه وميشيل فوكو وجاك دريدا ولوي ألتوسير...

٤- مفاهيـــم البنيوية:

تستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية في عملية الوصف والملاحظة والتحليل وهي أساسية في تفكيك النص وتركيبه كالنسق والنظام والبنية والداخل والعناصر والشبكة والعلاقات والثنائيات وفكرة المستويات وبنية التعارض والاختلاف والمحايثة والسانكرونية والدياكرونية والدال والمدلول والمحور التركيبي والمحور الدلالي والمجاورة والاستبدال والفونيم والمورفيم والمونيم والتفاعل، والتقرير والإيحاء،والتمفصل المزوج ....الخ.
وهذه المفاهيم ستشتغل عليها فيما بعد كثير من المناهج النقدية ولاسيما السيميوطيقا الأدبية والأنتروبولوجيا والتفكيكية والتداوليات وجمالية القراءة والأسلوبية والموضوعاتية....

٥-البنيوية في العالم الغربي:

يعد كتاب Ferdinand de Saussure فرديناند دوسوسير **"محاضرات في اللسانيات العامة"** الذي ظهر سنة ١٩١٦م أول مصدر للبنيوية في الثقافة الغربية، ذلك أن سوسير اعتبر اللغة نسقا من العناصر بينها تفاعلات وظيفية وصفية. وحدد للمنهجية البنيوية مرتكزات أساسية كاللغة والكلام واللسان، والدال والمدلول، والسانكرونية والدياكرونية، والمحور الأفقي والمحور التركيبي، والتقرير والإيحاء، والمستويات اللغوية من صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية...
وقد تفرعت البنيوية اللسانية السوسورية إلى مدارس لسانية كالوظيفية الوصفية مع أندري مارتيني A.Martinet ورومان جاكبسونR.Jakobson وتروبوتسكوي Troubetzkoy وكوگنهايم، ،والگلوسيماتيمكية مع هلمسليف Hjelmslev، والتوزيعية مع بلومفيلدBloomfield وهاريس Harris وهوكيتHockett... لتنتقل البنيوية مع نوام شومسكي Chomsky إلى بنيوية تفسيرية تربط السطح بالعمق عن طريق

التأويل. ومع فان ديك وهاليداي، ستتخذ البنيوية اللسانية طابعا تداوليا براجماتيا ووظيفيا.
وأول من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة الغربية نذكر كلا من رومان جاكبسون وكلود ليفي شتروسLévi- Strauss على قصيدة " **القطط** " **Les chats** للشاعر الفرنسي بودليرBaudelaire في منتصف الخمسينيات. وبعد ذلك ستطبق البنيوية على السرد مع رولان بارت Barthes وكلود بريموند Bremond وتزيطيفان تودوروف Todorov وجيرار جنيتGenette وگريماس Gremas... كما ستتوسع ليدرس الأسلوب بنيويا وإحصائيا مع بيير غيرو Guiraud دون أن ننسى التطبيقات البنيوية على السينما والتشكيل والسينما والموسيقا والفنون والخطابات الأخرى.

٦-**البنيوية في العالم العربي**:

لم تظهر البنيوية في الساحة الثقافية العربية إلا في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات عبر المثاقفة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوربا. وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريفية للبنيوية (صالح فضل، وفؤاد زكريا، وفؤاد أبو منصور، وريمون طحان ، ومحمد الحناش، وعبد السلام المسدي، وميشال زكريا، وتمام حسان، وحسين الواد، وكمال أبوديب....) ، لتصبح بعد ذلك منهجية تطبق في الدراسات النقدية والرسائل والأطاريح الجامعية.
ويمكن اعتبار الدول العربية الفرانكوفونية هي السباقة إلى تطبيق البنيوية وخاصة دول المغرب العربي ولبنان وسوريا ، لتتبعها مصر ودول الخليج العربي.
ومن أهم البنيويين العرب في مجال النقد بكل أنواعه: حسين الواد، وعبد السلام المسدي ، وجمال الدين بن الشيخ، وعبد الفتاح كليطو، وعبد الكبير الخطيبي، ومحمد بنيس، ومحمد مفتاح،

ومحمد الحناش، وموريس أبو ناضر، وجميل شاكر، وسمير المرزوقي، وصلاح فضل، وفؤاد زكريا، وعبد الله الغذامي...

٧-أهمية المنهج البنيوي:

للمنهج البنيوي إيجابيات وسلبيات كباقي المناهج النقدية الأخرى. فمن الإيجابيات أنه أقرب المناهج إلى النص الأدبي؛ لأن اللغة هي التي تشكل النص وتحدد وجوده وكينونته، وبالتالي، فاللسانيات هي المنهجية الوحيدة الصالحة لدراسة اللغة في كل تمظهراتها الوصفية. كما أن هذا المنهج أتى كرد فعل على المناهج الخارجية التي تقارب النص الأدبي على ضوء المجتمع أو على ضوء علم النفس أو على أساس اللاشعور الجمعي عند كارل يونغ أو على أساس الذوق والتاريخ... ولذلك كان النص لا يحلل تحليلا عميقا في بنيته الداخلية كما تقوم به البنيوية التي تتعامل مع النص كنسق داخلي مغلق وتدرسه من خلال المستويات اللسانية كالمستوى الصوتي والمستوى الصرفي والمستوى الدلالي والمستوى التركيبي. ويحاول هذا المنهج علمنة النص الأدبي ومقاربته مقاربة موضوعية اعتمادا على علم اللغة ومفاهيمها الاصطلاحية المجردة عن كل ذاتية وذوق انطباعي.

بيد أن هذا المنهج له سلبيات تتمثل في كونه منهجا يقصي التاريخ وذاتية المبدع ويغض الطرف عن المرجع الخارجي وأهمية القارئ في بناء دلالات النص ويهمش دور الذوق الذي يعتبر محكا ضروريا في تقويم النص وتذوق جماله واستكناه متعته الحقيقية. كما يقتل إنسانية الإنسان ويستلبه من خلال تحويله إلى بنيات وأرقام كما يؤكد ذلك **روجيه جارودي** في كتابه القيم عن البنيوية التي قتلت الإنسان. و ما ظهور المناهج الأخرى بعد البنيوية كالسيميوطيقا والبنيوية التكوينية والتفكيكية وجمالية القراءة إلا دليل على قصور هذا المنهج عن الإحاطة بجميع جوانب النص الأدبي وعتباته الأساسية.

خاتـــمـــة:

و على الرغم من أهمية المنهج البنيوي في التعامل مع النص الأدبي والفني بآلياته العلمية والوصفية ذات الخصائص الشكلية، إلا أن هذا المنهج أظهر اليوم عجزه ومدى قصوره وأحادية مراميه، لأن الواقع العلمي الحالي يفرض علينا أن نجمع كل المكونات المشكلة للنص الأدبي في دراساتنا لكي تكون المنهجية المطبقة منهجية علمية مقبولة ، توفق بين الداخل والخارج، و تجمع بين النص والمرجع.

ونرى مطمئنين بعد تجربة نقدية لابأس بها أن المنهج التكاملي الذي ينفتح على كل المناهج والمقاربات أفضل بكثير من المنهج البنيوي الشكلاني الذي لايبالي بالمعطيات السياقية والتاريخية، ويغض الطرف عن الواقع وذاتية المبدع وذوق القارئ.

خاتمـــة الكتاب

تلكم - إذا - أهم المناهج التي عرفها النقد العربي الحديث والمعاصر في العقود الأخيرة من القرن الماضي وبدايات الألفية الثالثة، وهي مناهج تروم دراسة النص الأدبي سواء من الداخل أم الخارج. وقد تعرف نقدنا العربي هذه المناهج عن طريق الترجمة والمثاقفة والاحتكاك بالغرب وترجمة الكتابات النقدية الأجنبية، وأيضا عبر تعلم طلبة العرب لهذه المناهج الجديدة في المؤسسات والجامعات الغربية.

بيد أن مايلاحظ على هذه المناهج كلها أنها مناهج نسبية تحمل في طياتها قصورا ؛ لأنها تركز على عنصر معين في العمل الإبداعي دون العناصر الأخرى أثناء عمليتي التنظير والممارسة. فالمناهج النصية كالبنيوية والسيميائيات تركز على النص من الداخل ، بينما البنيوية التكوينية والمناهج السوسيولوجية تركز على المجتمع.

وإذا كان المنهج النفسي يقارب النص الأدبي على ضوء الذات المبدعة فإن المنهج الأسطوري يهتم بدراسة اللاوعي الأسطوري. وإذا كانت البلاغة والأسلوبية تهتمان بالجوانب الجمالية للصورة واللغة والأسلوب فإن المقاربة المناصية تهتم بالعتبات الداخلية والخارجية، في حين تعنى المقاربة التناصية بالإحالات واستقراء المعرفة الخلفية والترسبات النصية والذهنية.

لذا، فأحسن منهج نقدي في اعتقادنا المتواضع هو المنهج التكاملي الذي يجمع بين حسنات جميع هذه المناهج ليقوم بتوظيفها نصيا بشكل واع ومرن متأرجحا بين التحليل الذاتي والموضوعي ، موفقا بين المقاربة الوصفية والمقاربة المعيارية.